

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

(Departamento de Historia del
Arte II)

LA PINTURA CONTEMPORANEA DE
PAISAJE EN LAS CANARIAS ORIENTALES

por

MARIA DOLORES ARROYO FERNANDEZ

TESIS DOCTORAL dirigida por el Catedrático Don JESUS

HERNANDEZ PERERA

MADRID, 1991

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

(Departamento de Historia del
Arte II)

LA PINTURA CONTEMPORANEA DE
PAISAJE EN LAS CANARIAS ORIENTALES

por

MARIA DOLORES ARROYO FERNANDEZ

Tomo I

TESIS DOCTORAL dirigida por el Catedrático Don JESUS
HERNANDEZ PERERA

MADRID, 1991

TOMO I

INDICE

INDICE	4
INTRODUCCION	12
I.- CONCEPTO DEL PAISAJE PICTORICO Y ORIGEN DEL GENERO	
EN CANARIAS	20
NOTAS	38
II.- REGIONALISMO Y PAISAJE. EL PAISAJISMO	
EN GRAN CANARIA HASTA 1930	40
1.- REALISMO Y COSTUMBRISMO	41
2.- IMPRESIONISMO. ELISEO MEIFREN EN LAS PALMAS Y SU	
INFLUENCIA EN LA OBRA DE BOTAS GHIRLANDA, NESTOR Y	
GOMEZ BOSCH	60
2-1. Eliseo Meifren Roig	61
2-2. Juan M. Rodríguez Botas Ghirlanda	71
2-3. Néstor Martín Fernández de la Torre	85
2-4. Tomás Gómez Bosch	97
3.- IMPRESIONISMO: NICOLAS MASSIEU Y MATOS	114
NOTAS	130

III.- EL INDIGENISMO	146
1.- LA ESCUELA LUJAN PEREZ Y EL INDIGENISMO	147
1-1. Escuela Luján Pérez	148
Origen y organización. Fray Lesco	
Maestros y pedagogía. Juan Carló.	
Exposición colectiva de 1919	
1-2. Indigenismo	159
- La exposición colectiva de los alumnos de la	
Escuela Luján, 1929-30.	
- El problema de la tradición.	
- Indigenismo y modernidad.	
1-3. Interpretación del paisaje en la Pintura	
Indigenista	173
2.- CUATRO PINTORES DE LA ESCUELA LUJAN PEREZ	180
2-1. Santiago Santana Díaz	181
2-2. Rafael Monzón Grau-Bassas	201
2-3. José Jorge Oramas	221
2-4. Jesús G. Arencibia	232
3.- NESTOR Y EL INDIGENISMO	235
4.- INDIGENISMO Y SURREALISMO	244
4-1. Gaceta del Arte	245
4-2. Una visión onírica de la naturaleza canaria	248
4-2. Juan Ismael González Mora	251
5.- EPIGONOS DEL INDIGENISMO	265
5-1. Antonio Padrón Rodríguez	267
NOTAS	284

TOMO II

IV.- LA POSGUERRA. AÑOS 40 A 60	305
1.- ORIENTACION GENERAL DEL ARTE CANARIO DE	
POSGUERRA.	306
1-1. Generalidades. Exposiciones y Certámenes	307
1-2. Las Bienales del Gabinete Literario	318
1-3. Situación y evolución de la Escuela Luján	331
1-4. El género de paisaje en la pintura de los años	
40 al 60	341
2.- LAS GENERACIONES DE POSGUERRA DE LA ESCUELA	
LUJAN PEREZ	349
2-1. Antonio García Rodríguez	350
2-2. Pino Ojeda Quevedo	353
2-3. Sergio Calvo González	359
2-4. Victorio José Rodríguez Cabrera	363
2-5. Feliciano Ojeda Deurvan	369
2-6. José Ignacio Domínguez	370
2-7. Remedios Morales del Río	373
2-8. Francisco Lezcano	374
2-9. Vinicio Marcos Trujillo	377
2-10. Ulises Parada Pérez	384
2-11. Antonio Padrón Diepa	388
3.- DOS INTERPRETACIONES DEL PAISAJE CANARIO:	
MIRÓ MAINOU Y YOLANDA GRAZIANI	389

3-1. Baudilio Miró Mainou	390
3-2. Yolanda Graziani	403
4.- LA ACUARELA Y LA AGRUPACION DE ACUARELISTAS	
CANARIOS	411
4-1. Técnica y origen de la acuarela en Canarias ...	412
4-2. Agrupación de Acuarelistas Canarios.	
Génesis y exposiciones	419
4-3. Guillermo Sureda y Arbelo	427
4-4. Manolo Millares Sall	433
4-5. Pedro del Castillo-Olivares	449
4-6. Pablo Martín Madera	459
4-7. Elías Marrero González... ..	463
4-8. José Acosta Lorenzo	471
5.- OTROS CULTIVADORES DEL PAISAJE	477
5-1. Juan González Sevilla	478
5-2. Víctor Doreste Grande	481
5-3. Juan Guillermo Rodríguez Báez	484
5-4. Jane Millares Sall	489
5-5. Manuel García Panadero	492
5-6. Antonio García López	496
5-7. Mariano Laforet Altolaquirre... ..	497
5-8. Enrique Cruzat Vidal	499
5-9. María del Carmen Iberia Carqué Cazorla	500
5-10. Teresa Reina León	501
5-11. José Luis Vega	503
5-12. Jorge Quintá Caamaño	505

5-13. José Gopar Barrios	508
NOTAS	513
 V.- DECADAS 70 Y 80. LA APERTURA	546
1.- SITUACION GENERAL DEL ARTE CANARIO DE LAS DOS	
ULTIMAS DECADAS	547
1-1. Inicios y evolución de una	
apertura artística	548
1-2. Las Bienales del Gabinete Literario	557
1-3. La llamada "Generación de los 70"	564
1-4. El paisajismo pictórico entre las	
nuevas generaciones	568
2.- LA ULTIMA GENERACIONES DE LA ESCUELA LUJAN	
PEREZ	576
2-1. Juan Betancor González	577
2-2. Manolo Ruíz Rodríguez	584
2-3. Francisco Sánchez Rodríguez	594
2-4. José Francisco Francés Morales	597
3.- HACIA UN NUEVO CONCEPTO DEL PAISAJE PICTÓRICO	
CANARIO	598
3-1. Juan José Gil	599
3-2. Ildefonso Aguilar de la Rúa	606
3-3. José Antonio García Álvarez	618
3-4. Valme García Morán	626

4.- LA ACUARELA Y LA ASOCIACION CANARIA DE	
ACUARELISTAS	630
4-1. Las exposiciones de la Agrupación de Acuarelistas	
Canarios. Creación de la Asociación Canaria	
de Acuarelistas	631
4-2. Mario Hernández Alvarez	643
4-3. Alberto Ignacio Manrique de Lara	648
4-4. José Comas Quesada	661
4-5. Donina Romero Hernández	673
4-6. Juan Luis Egea Manrique de Lara	675
4-7. Ismael Marrero Sánchez	680
4-8. Facundo Fierro	682
4-9. Marco Antonio Palacios	683
5.- OTROS PINTORES	685
5-1. Antonio Martín	686
5-2. Daniela Navarro León	689
5-3. Francisco Carratalá Olmos	692
5-4. Aquilino Saavedra	694
5-5. Emilia Ruíz Benítez	696
5-6. Juan Guerra Hernández	698
5-7. Vicente Bruñó	701
5-8. María Pilar Burges	703
5-9. Manuela Pérez de Oliveira	705
5-10. María Navarro Lasheras... ..	707
5-11. Elisa Hernández Fleitas	709
5-12. Ana Gracia Alvarez	711

5-13. Agustín Portillo	713
5-14. Celia Paniagua Sornoza	714
5-15. Nella Andaluz	715
5-16. Orestes Anatolio	716
5-17. Julio Sorribes	718
5-18. Yves Brayer	719
5-19. Herman Schlipphacke	721
5-20. Helwig Pütter	724
NOTAS	726

TOMO III

VI.- APENDICE. OTROS ARTISTAS CON OBRA DE PAISAJE EN	
LAS PALMAS	747
VII.- CATALOGO	766
VIII.- CONCLUSIONES	1059
IX.- FUENTES Y BIBLIOGRAFIA	1076
1.- BIBLIOGRAFIA GENERAL Y DE PAISAJE	1077
2.- BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA DE PINTORES	1108
ILUSTRACIONES	1175

A mi pequeña Alicia
y a Antonio

INTRODUCCION

Entre las razones que me motivaron a emprender un estudio sobre la pintura contemporánea de paisaje en Canarias se encuentran: en primer lugar, mi atracción por el paisaje natural de las islas - que he vivido intensamente en mi infancia - y cómo sus artistas lo han interpretado y trasladado al lienzo; en segundo lugar, porque para la mayoría de los artistas canarios el paisaje ha sido su primer maestro y, por tanto, una fuente continua e inagotable de expresión, lo que ha dado como resultado un número destacable de pintores paisajistas; en tercer lugar, la casi inexistencia de estudios referentes a este tema me ha inducido a ofrecer una visión global del desarrollo del género de paisaje en el arte canario.

"La Pintura Contemporánea de Paisaje en las Canarias Orientales" abarca las obras realizadas en la provincia de Las Palmas desde 1900 hasta comienzos de la década de los 80. Se incluyen en primer lugar a los artistas naturales de Las Palmas, y después tinerfeños, peninsulares y extranjeros, afincados en esa provincia, en la cual han llevado a cabo una parte importante de su actividad pictórica. Aunque las características geográficas de Las Palmas y Tenerife son distintas, y de alguna manera han tenido que condicionar a sus

paisajistas, existe una lógica interrelación, intercambio, cooperación e influencia entre ambas provincias. Al centrarme en las islas orientales (Gran Canaria, Lanzarote, Fuerteventura) sólo he querido acotar un campo ya de por sí muy extenso. Las exposiciones de artistas tinerfeños en Las Palmas, y de canarios en Tenerife, han sido frecuentes. Por esa razón una parte importante de sus obras se encuentran en colecciones y entidades de la otra provincia.

Mi labor de investigación ha consistido en estudiar, organizar y dar coherencia a la manifestación de un género pictórico que en Canarias tiene excelentes cultivadores. Para ello ha sido fundamental la búsqueda, localización y selección, primero de los artistas y después de las obras significativas referentes al paisaje. La producción ha sido ingente e inabarcable por lo que he tenido que centrarme en los artistas más representativos, sobre todo los procedentes de la Escuela Luján Pérez. He intentado establecer unas coordenadas de cómo el artista canario se ha identificado con su tierra, cómo la ha absorbido en su mente, cómo la ha vivido, y de que manera la ha pintado, en fin, cual ha sido su sentimiento del paisaje.

En un sentido más extenso mi OBJETIVO es dar a conocer este aspecto tan específico de la pintura contemporánea, dentro de un entorno geográfico, cultural y social determinado, y así facilitar el desarrollo y comprensión del arte canario general.

En cuanto a METODOLOGIA he seguido los siguientes pasos:

1.- Búsqueda de bibliografía, documentación e información. Fue realizada de dos maneras: 1.- a través de la consulta e investigación en bibliotecas, hemerotecas y museos (Biblioteca y Colección del Gabinete Literario, fondos y archivo de la Casa Colón, Hemeroteca y archivos del Museo Canario, Museo de Gáldar, Museo Municipal de Arucas, Museo Néstor, Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Lanzarote, Biblioteca Nacional, Biblioteca "Diego Velázquez" del CSIC, Hemeroteca Municipal y Hemeroteca Nacional de Madrid); se consultaron los diarios: La Provincia, Falange, Diario de Las Palmas, El Eco de Canarias, Canarias 7, La Tarde, El Día; las revistas: Museo Canario, Revista de Historia, Aguayro, Mujeres en la Isla, Fabras, Liminar, Gaceta de Arte; el Anuario del Instituto de Estudios Atlánticos,

catálogos de las Bienales de Las Palmas, catálogos de exposiciones, libros y otras publicaciones; 2.- por medio de entrevistas directas con algunos de los protagonistas de la pintura paisajística canaria: Felo Monzón, Santiago Santana, Miró Mainou, Pedro del Castillo, Comas Quesada, Sergio Calvo, Alberto I. Manrique, Yolanda Graziani, Vinicio Marcos, Manolo Ruíz, Valme García, Juan José Gil, García Álvarez, Ildefonso Aguilar, Juan Luis Egea, Francisco Sánchez, Daniela Navarro, y otros personajes de la cultura y arte de Las Palmas.

2.- Establecer cronológica y estilísticamente el desarrollo del paisaje a lo largo del siglo XX partiendo de los realistas e impresionistas de primeros de siglo, como Botas Ghirlanda, Néstor M. Fernández de la Torre, Nicolás Massieu, Gómez Bosch. A continuación el impulso renovador que dieron al género de paisaje los indigenistas de la Escuela Luján: Santiago Santana, Felo Monzón, Jorge Oramas. Los paisajistas de posguerra: Juan García Sevilla, García Panadero, Antonio García, los mismos Gómez Bosch y Nicolás Massieu, y la Agrupación de Acuarelistas Canarios. Y por último, en las dos últimas décadas, aquellos que han visualizado el paisaje en función más de la recreación de valores plásticos que de la representación fiel del motivo: Miró Mainou, Juan

Betancor, Juan José Gil, Ildefonso Aguilar, García Alvarez, José Luis Vega, etc.. Este análisis crítico de la evolución del paisaje desde el realismo a una visión más sintética, abstracta o simbólica, que atiende más a los valores plásticos que a la representación descriptiva de la naturaleza canaria, no conlleva una idea ascendente y progresista sino que los estilos se superponen y coinciden en el tiempo. A la vez he tenido en cuenta las semejanzas y diferencias entre las obras de unos y otros artistas, analizando sus distintos aspectos formales, estéticos o expresivos, técnicos, temáticos y estilísticos. La introducción de un amplio curriculum expositivo de cada pintor viene justificado por el hecho de ser las exposiciones (individuales, colectivas, certámenes, bienales..) una de las vías fundamentales de conocimiento y localización puntual de obras. Hay que tener también presente que no todos los pintores tratados son paisajistas puros, es decir, pintores de un único tema, o tema dominante. Para unos, el caso de Néstor, Sergio Calvo o Francisco Sánchez por ejemplo, su interés por el paisaje como tema autónomo corresponde a una fase previa o de formación. Otros, como Gómez Bosch, Vinicio Marcos, Mariano Laforet, lo alternan constantemente con otros motivos, la figura, bodegón, retrato. Sin embargo, para otros muchos el paisaje ha sido siempre el motivo

principal de su producción pictórica, así Botas Ghirlanda, Nicolás Massieu, Oramas, González Sevilla, Miró Mainou, Pedro del Castillo, Ildefonso Aguilar...

3.- El catálogo comprende los cuadros más representativos y que dan una visión completa tanto del desarrollo del paisaje de la provincia de Las Palmas en general como del conjunto de la obra del artista en particular. Su ordenación, por autores, sigue primero la sucesión de los capítulos del texto y, en segundo lugar, dentro de la serie de cada pintor se ordenan sus obras cronológicamente. De cada cuadro se ha dado referencia del mayor número de datos posibles. Cuando no se conoce su paradero o pertenencia sirve de guía para su localización: en dónde y en que fecha ha sido expuesto o en qué libro o artículo viene citado.

La realización de esta Tesis Doctoral ha sido posible gracias a la dirección del Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, Don JESUS HERNANDEZ PERERA, a él agradezco su muy apreciada orientación y permanente estímulo. Extiendo mi agradecimiento a todas aquellas personas y entidades que con su ayuda e imprescindible colaboración han hecho posible la culminación de este trabajo: en primer lugar a los pintores Felo Monzón y Pedro del Castillo, hoy desaparecidos, a Santiago Santana, Alberto I. Manrique, Miró Mainou, Yolanda Graziani, Sergio Calvo, Vinicio Marcos, Comas Quesada, Manolo Ruíz, Valme García, García Alvarez, Juan José Gil, Ildefonso Aguilar, Juan Luis Egea etc., al director del Museo Néstor Pedro Almeida, Alfredo Herrera Piqué de la Caja Insular de Ahorros de Canarias, Julio Cuenca, conservador del Museo Canario, Hilda Mauricio, conservadora del que fue Museo Provincial de Bellas Artes de la Casa de Colón, Carmelo Medina, gerente del Gabinete Literario, Saro Alemán, al poeta Juan Jiménez, Gala de Reschko, galería Madelca, galería Attiir, Asociación Canaria de Acuarelistas, Consejería de Cultura del Gobierno Canario, etc..., y a todas aquellas personas que en todo momento han estado a mi lado.

I

CONCEPTO DEL PAISAJE PICTORICO Y ORIGEN DEL GENERO EN CANARIAS

El paisaje natural es un factor determinante de nuestro carácter y conformador de nuestra personalidad. Es el escenario donde nos movemos y representamos nuestro papel en la vida. El artista, como ser sensible a todas las cosas que le rodean, se ha sentido atraído por su entorno, enfrentándose a él para conocerlo, comprenderlo y traducirlo en el arte. La plasmación de ese entorno depende del sentimiento y la técnica o forma de trabajo de cada pintor. Este interpreta el paisaje, sus formas, su aire, su color, tal como lo siente, a lo que influye también su carácter.

El paisaje pictórico puede ser objetivo y subjetivo. El primero está concebido como fiel representación de la naturaleza, documento de unas realidades en continua transformación. Puede traducirse también en una visión nostálgica e idealista de la tierra, en especial en aquellos artistas que viven lejos de su lugar natal, o, también, puede formar parte de una amplia temática que sirve al pintor para experimentar con valores plásticos.

Dice Joaquín de la Puente: "Pintar, sentir, contemplar y vivir paisajes es realidad muy de nuestro siglo. Es materia sensible, cuyo goce se busca y se

agradece. Pero debería ser también materia para la reflexión, sintiéndonos como nos sentimos más y más prisioneros de la jungla urbana"(1). El sentimiento del paisaje es, pues, algo común al ser humano, y para el artista en general la naturaleza ha sido su primer modelo.

Aunque el hombre se aparta cada vez más de la naturaleza, generalmente vuelve a ella en un reencuentro siempre renovado. El paisaje natural se ha contemplado desde la ciudad, "se hace espectáculo sabiéndonos protegidos por la civilización. Se hace profunda y necesaria añoranza cuando la urbe se hipertrofia y nos encarcela. Cuando todo es laberinto de asfalto y muros sin horizonte. Como hoy" (2). Sin embargo, por ejemplo, el paisaje de los holandeses del XVII gustaba verlo desde la ciudad, desde la distancia, porque en el mundo rural viven los campesinos, en él reside la miseria y la ignorancia. El artista, sobre todo desde el siglo XIX, sean cuales sean sus preferencias, nunca ha dejado de sentir la tentación de pintar el entorno natural (o urbano). Podemos decir que no existe artista contemplativo que no haya pintado un paisaje.

Cono género autónomo, independiente y desligado de la figura, el paisaje pictórico nació en el siglo XIX. El Romanticismo, Realismo, Impresionismo llevaron este tema a su máxima expresión. Con anterioridad (Patinir, El Bosco por ejemplo) el paisaje había ocupado un lugar secundario en la configuración de un cuadro, servía principalmente de fondo de la escena o del motivo principal (3). En el siglo XVIII los vedutistas venecianos pintaron el Canal y vistas urbanas de Venecia, entendiendo el paisaje como un estudio de forma y color, y no de luz y de aire. Estas son, según Bernardino de Pantorba (4), dos maneras de interpretar el paisaje en la pintura. Por un lado el estudio de formas, líneas y masas; por otro el estudio de la luz, de los estados atmosféricos, "la luz que todo lo envuelve y en que todo palpita".

Durante el siglo XX el paisaje pictórico se ha mostrado en dos vertientes: primero, como continuación de las corrientes estilísticas del XIX, paisajes románticos, realistas, impresionistas o luministas que, en cierta manera y en algunos casos, resultaban obras decadentes y aportaban poco al género. Me refiero al bloque de cuadros que se realizaron, y se realizan, como reclamo de una determinada clientela. Segundo, el paisaje como motivo

en el desarrollo de los distintos ismos del siglo XX y, desde mediados de siglo, en el límite con la abstracción.

Han existido excelentes paisajistas contemporáneos, sea por una u otra vía de las antes citadas. Sin embargo, lo que ha provocado en nuestro siglo un cansancio del género, o su consideración peyorativa, ha sido precisamente la reiteración de estilos caducos más que una visión renovada del paisaje en cuanto a la técnica y a la estética. Ha sido la captación de un regionalismo folklórico y anecdótico más que una reflexión profunda ante la naturaleza. Ha sido la copia y descripción más que el reflejo del alma y la esencia del paisaje.

El rechazo o aceptación de un género o temática pictórica determinada no tendría en sí fundamento más que en lo que se refiere a la calidad de la obra. Ahora bien, es evidente que a lo largo de la historia, en épocas o países concretos, las preferencias por determinados géneros artísticos ha sido oscilante. Tan pronto son respuesta a las exigencias que demanda el momento, solución de específicos problemas técnicos y estéticos, es decir formales y expresivos, como son reflejo de esa sociedad y cultura. La elección no es, por

tanto, gratuita; los condicionantes son múltiples, desde los sociales y económicos hasta el peso de la tradición o el impulso que mueve a la innovación.

Según B. de Pantorba el paisaje " por ser pintura más joven, de tradición menos valiosa, ofrece hoy más posibilidades de progreso y avance" (5). Género de temprana tradición, el paisaje, pese haber sido infravalorado en determinados momentos, es lo más genuino, lo más enraizado en el hombre, es reflejo de la identificación o unión del ser humano con la naturaleza. En definitiva, la pintura de paisaje no es ni superior ni inferior, es diferente a otros géneros. Su campo de acción es amplísimo, los ejemplos más modernos nos ofrecen visiones de la naturaleza que nada tienen que ver con un concepto tradicional del paisaje.

Fueron los ingleses (Constable, Turner, Bonington) y los franceses (la Escuela de Barbizon y Courbet) los primeros que hicieron triunfar la pintura de paisaje. Ellos salieron al campo, contemplaron y estudiaron la naturaleza. Sin embargo, la luz como verdadera protagonista del paisaje, con el magistral antecedente de Turner, sólo fue captada por los impresionistas. Del

paisaje como " un estado del alma " ante la naturaleza de los románticos se pasa al paisaje como pura percepción objetiva de los impresionistas.

En España encontramos los antecedentes de una preocupación por el paisaje en los sombríos fondos de los cuadros de El Greco, los dos cuadritos de la "Villa Médicis" de Velázquez y, por ejemplo, "La Pradera de San Isidro de Goya". En el siglo XIX, aparte de los románticos Genaro Pérez Villaamil y Eugenio Lucas, los que dieron el verdadero impulso al cultivo del género fueron: Ramón Martí Alsina (1826-1895) en Cataluña y Carlos de Haes (Bélgica, 1829-1892) en Madrid. Este último, no tanto por su talento como por su sabiduría en la organización de una pedagogía artística, destacó en la creación de una verdadera escuela de paisaje. Haes impuso la moda de ese género en la época de la Restauración; desde su Cátedra de Paisaje en la Escuela de San Fernando contribuyó a desarrollar entre sus alumnos su nuevo método de pintar: la observación directa y el gusto por la objetividad. La Cátedra de Paisaje había sido creada el 14 de mayo de 1844 por Real Orden del Ministerio de la Gobernación de la Península. Sus primeros profesores fueron Genaro Pérez Villaamil y Fernando Ferrant. En agosto de 1857 Haes accede por oposición a dicha Cátedra

con el paisaje titulado "Una vista tomada del Palacio Real desde la Casa de Campo". Precisamente después, en 1860, su discurso de ingreso en la Academia versó sobre el tema del paisaje: "De la Pintura de Paisaje Antigua y Moderna", con la contestación de Federico de Madrazo. Casimiro Sainz, Jaime Morera, Agustín Riancho, Beruete y Regoyos, de los mejores paisajistas de fin de siglo, fueron sus discípulos.

Por lo que se refiere a Martí Alsina, su personalidad y actitud adelantó lo que sería la bohemia barcelonesa de primeros del XX. El no tuvo el magisterio de Carlos de Haes; había renunciado a la Cátedra de la Escuela de la Lonja en 1870. Inspirado en el realismo francés de 1848, fue el principal difusor de esta tendencia en Cataluña.

Haes había situado a sus discípulos en el momento adecuado para adoptar la corriente impresionista: Beruete, Riancho, Regoyos. Pero, en España no hubo escuela impresionista como tal sino impresionistas aislados. Las circunstancias del momento, 1874, no eran las más propicias. El llamado Impresionismo Español llegó tarde, fines del XIX y primeros del XX, y ya sin fuerza.

"Los defensores del realismo opusieron al impresionismo todos sus argumentos y consiguieron mantenerlo a raya hasta, al menos, 1900, cuando ya en Francia era mayor de edad. Esta animosidad, semejante en ocasiones a la que los críticos y el público de París habían mostrado, favoreció el "luminismo" de Sorolla y los valencianos, tan próximo a las experiencias de los italianos con la mancha ("machiaioli"), y la pincelada suelta de Velázquez y Goya" (6). Sin embargo, fue Regoyos " el único pintor español que entendió la lección impresionista con todas sus consecuencias. Supo ver que el problema no radicaba tanto en la luz, como en las relaciones luz-color..." (7).

En definitiva, con Haes y Alsina, y los que le continuaron, el paisaje toma carta de naturaleza en la pintura española. Lo que fue considerado como género marginal, fácil y de asunto intrascendente, va a ser en el último tercio del XIX móvil de innovaciones pictóricas. Los realismos e impresionismos que se realizaron ya avanzado el siglo XX estaban constreñidos en muchas ocasiones a una estética de repetición, con miras más al halago de la vista ante la belleza natural o a la localización de determinado lugar que a una verdadera profundización plástica. Sólo en este aspecto

se puede hablar de agotamiento del género de paisaje. Las tendencias de vanguardia han adoptado y adaptado también el paisaje pictórico. Es este uno de tantos motivos con que el artista se enfrenta, identifica, sintetiza, transforma, imagina, fantasea, abstrae, reproduce, describe...; y siempre está ahí. "Hay algo que perdura por hoy en los pueblos y es su paisaje, entendiendo éste como soporte físico de una metafísica, como la herencia de una tradición de la cual vivimos y de la cual seguiremos viviendo. El paisaje es lo perdurable; es la tierra nuestra de cada día. Pues si es cierto que cambian los estilos, las formas de construcción y los cánones geométricos, el paisaje dura y son precisamente los poetas y pintores los que le immortalizan" (8).

Ya en el siglo XIX existió en Canarias un número de artistas que habían hecho su aportación pictórica al paisaje como género autónomo. Como también había ocurrido en Europa, en los siglos XVII y XVIII en las islas se cultivó con especial atención el retrato y la pintura religiosa. Precisamente, en éste último género es donde se asoma el paisaje como escenario de la composición; así Juan de Miranda. Antes del Romanticismo el paisaje era sólo un medio, a partir de entonces pasa a ser un fin en sí, hecho que se produce tanto en las letras como en las artes plásticas.

En Canarias, Tenerife fue la pionera del género. Los comienzos del paisaje pictórico como motivo independiente se sitúan en la isla tinerfeña en torno a 1847, año en que se inserta la enseñanza del paisaje en la Sociedad de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, fundada en 1846. Con anterioridad a esa fecha, en 1837, cuando Lorenzo Pastor y Castro (1784-1860), natural de Santa Ursula, se hizo cargo de la dirección de la Escuela de Dibujo del Real Consulado del Mar, ya se hablaba en las actas de dicho centro de la dificultad que entrañaba la práctica del paisaje. Esta Escuela de Dibujo había comenzado a funcionar en La Laguna, el 6 de abril de 1812, bajo la dirección del retratista y miniaturista del Puerto de la

Cruz, Luis de la Cruz y Rios (1778-1852), el cual fue sustituido a los dos años por el pintor francés, afincado en la isla, Luis Gros.

Lorenzo Pastor había estimulado a sus alumnos a cultivar el paisaje y a practicar el óleo. De sus enseñanzas aprendieron muchos jóvenes cuyas obras figuraron en la primera exposición que celebró la Sociedad de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en 1847. En esta muestra se exhibieron 84 paisajes al óleo y a la aguada, casi todo copias pero también algunas realizaciones originales. Entre los expositores figuraban: Bernardo Rodríguez (1824-1892), que fue el primero que pintó el cielo y detalles de un paisaje; Juan Lenzi Colonna, nacido en 1832, mostró tres estudios de flores a la aguada; Nicolás Alfaro y otros... En años sucesivos dicha Sociedad celebró nuevas exposiciones: en 1848 Alfaro y Truilhé exhibieron paisajes al óleo; en 1849 y 1850 ya como Academia Provincial de Bellas Artes.

La Escuela de Dibujo había sido absorbida por la Academia de Bellas Artes, dependiente del Estado, creada por Real Decreto en 1849, aunque no comenzó a funcionar hasta 1850 (9). La eficacia de la Academia se centró más

en el terreno artesanal, los artistas optaban por continuar sus estudios en la Academia de San Fernando de Madrid. La Academia Provincial, que había proseguido la labor iniciada en la Laguna por la Escuela de Dibujo del Real Consulado del Mar, sobrevivió hasta 1869. A partir de 1880 funcionó la Escuela Municipal.

Nicolás Alfaro Brieva (Santa Cruz de Tenerife, 1826-1905) tuvo a su cargo las clases de paisaje de la Academia Provincial, de la que también fue director, hasta su muerte en 1860. Este artista había tenido como profesor a Lorenzo Pastor y sobresalió en la pintura de paisaje. Sus cuadros, primero románticos, luego realistas, introducen el género en la pintura canaria (10). Sin embargo, eran paisajes de frondosas arboledas, no un paisaje canario. Esa inexistencia de motivos canarios en sus obras provocó algunos reproches: " con personalidad propia en Tenerife, perdida luego en Cataluña " (Eduardo Tarquis) ; "Nicolás Alfaro pinta bellos paisajes, arboledas, umbrías, aguas mansas que las reflejan, puentes rústicos y ruinas de castillos. Siempre se maraña de la naturaleza salvaje. Todo bien entonado bajo la ley fría de los cielos del norte. Paisajes clásicos de postromanticismo. Es un pintor canario que no pinta en Canarias " (Alfredo Torres Edwards) (11). Como

también ocurrió con otros artistas canarios, Alfaro estudió en Madrid, bajo la Cátedra de Carlos de Haes, entre 1872-1874. El paisajista hispano-belga le enseñó a pintar del natural, introduciéndole por el camino del realismo.

Alumno también de Lorenzo Pastor en Tenerife, Cirilo Truilhé Hernández (Santa Cruz de Tenerife, 1813-1904) fue otro de los introductores de la pintura de paisaje en Canarias y el que sienta las bases de un desarrollo que culminará en la obra de su discípulo Valentín Sanz. Hijo de parisino y tinerfeño, marchó a Burdeos donde ingresó en la Escuela de Bellas Artes. De vuelta a Canarias en 1835 se dedicó a cultivar el paisaje al óleo, dentro de un concepto aún romántico que no interpretaba la atmósfera ni lo esencial isleño. Pintó el campo y a los campesinos con una gama de tonos suaves.

Lorenzo Pastor, Alfaro y Truilhé dieron comienzo a la pintura de paisaje en las Canarias del siglo XIX. Sin embargo, fue Valentín Sanz Carta (Santa Cruz-1840, Nueva York-1898) el máximo representante del paisajismo canario de ese siglo. Tuvo, en primer lugar, como profesor a Nicolás Alfaro en la Academia Provincial. Becado en 1875

por la Diputación Provincial, marchó a Madrid y estudió con Carlos de Haes en la Escuela Superior de Pintura y Escultura. Obtiene dos medallas de colorido y dibujo en 1876. Más tarde emprende viaje a Cuba como dibujante en una expedición científica para estudiar la flora de Puerto Rico y Cuba. Se establece en aquella isla y gana la Cátedra de paisaje de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro de la Habana en 1886. Su obra presenta tres etapas: etapa tinerfeña (1860-1875), influenciado primero por el romanticismo de Nicolás Alfaro y Cirilo Truilhé, y después por el realismo que conoció a través de Pedro Tarquis Soria, que volvía a Tenerife después de estudiar con Haes en Madrid; etapa madrileña (1875-1882), se reafirma en el realismo, asimilando las lecciones de Haes en la forma de captar la naturaleza, el color y la pincelada, pero en los cuadros del discípulo habrá más luminosidad; etapa cubana (1882-1898), su obra madura y se hace más personal. Valentín Sanz se convierte en un "pintor cubano". En su estilo regionalista tuvo como temas de paisajes preferidos la Vega de La Laguna, las Cumbres de Anaga, marinas de Santa Cruz, los barrancos y riscos de la isla. Sus cuadros se destacaron por la fuerza en el tratamiento del paisaje y por la pérdida de la visión idílica dominante. En la isla antillana pintó puestas de sol de un cierto impresionismo, "no cabe la

menor duda de que el impresionismo encontró en él a uno de sus más calificados intérpretes. La luz brillante e intensa del trópico se muestra complaciente y pierde su secreto. Sus últimas obras se puede afirmar que representan el más vivo exponente de lo que podríamos denominar impresionismo tropical, que muchos pintores europeos no soñaron siquiera en poder realizar y que Valentín Sanz, tuvo la oportunidad y la capacidad de poder plasmar para la posteridad, con el sello inconfundible de su particular técnica" (12).

Eduardo Rodríguez Núñez (1857-1899) fue condiscípulo de Valentín Sanz en las clases de Haes; dibujante especialmente intuitivo en la captación del instante. Manuel González Mendez (Santa Cruz de la Palma 1843-1909) estudió en París con Gerome; fue el primero que obtuvo el triunfo fuera de las fronteras nacionales.

Los pintores realistas Alfaro y Valentín Sanz, influenciados por Haes, transforman el paisaje romántico. De aquellos aprendieron Botas Ghirlanda y el antes citado González Méndez, los cuales evolucionan al impresionismo (o luminismo) que experimentaron en Francia, Italia (macchiaioli) o en Cataluña con Rico.

Juan Rodríguez Botas Ghirlanda (1882-1917), el más impresionista de los pintores canarios de fines del XIX, estudió en París y en Roma, aplicando la técnica de Monet a la luminosidad canaria.

De forma paralela a la pintura al óleo, se desarrolló en Tenerife la práctica del paisaje a la acuarela. Esta técnica, que anteriormente sólo había aplicado Luis de la Cruz para sus miniaturas, fue aportación de la colonia inglesa establecida, por razones económicas, en el Puerto de la Cruz desde principios del siglo XIX. Entre los más destacados acuarelistas ingleses se encontraban Alfredo Diston (1793-1861) y su hija Soledad Diston (Puerto de la Cruz 1837), Elisabeth Heaphy de Murray (...1882), Frederick Leighton (1830-1896). Estos ofrecieron algunos tópicos del paisaje canario, dentro de un realismo romántico que se repetiría de forma académica y rutinaria entrado el siglo XX.

Muchos de los pintores del XIX como Lorenzo Pastor, Alfaro, G. Méndez, Filiberto Lallier, Botas Ghirlanda etc. practicaron también el paisaje a la acuarela, fomentado desde la Escuela de Dibujo del Consulado del Mar y, a continuación, desde la Sociedad de Bellas Artes.

Por otro lado, la revista "La Ilustración en Canarias" (1882-1884) recogió dibujos y aguadas con paisajes y escenas costumbristas.

En resumen, en Canarias se dió una especial atención al género del paisaje por la diversidad y contrastes de su orografía, intensidad y cambios de luz, y por fuerza cromática que presenta su naturaleza. Como bien dijo Alfredo de Torres Edwards: "aquel de nuestros pintores que no aproveche las posibilidades de nuestra luz no merece haber nacido en estas islas" (13). Pero la pintura de paisaje que se cultivó en el siglo XIX en Canarias fue la misma que se practicó en otras regiones españolas, dentro de las corrientes romántica, realista e impresionista.

NOTAS

- (1) Joaquín de la Puente: "El Paisaje". Catálogo exposición Museo de Arte Contemporáneo, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.
- (2) Joaquín de la Puente, 1971.
- (3) Un estudio clásico sobre el paisaje en la Historia del Arte es "Landscape in Art", de Kenneth Clark, London, 1949.
- (4) Bernardino de Pantorba: "El Paisaje y Paisajistas Españoles, ensayo de historia y crítica". Editorial Antonio Carmona, Madrid, 1943.
- (5) Bernardino de Pantorba, 1943.
- (6) Francisco Calvo y Antonio González: "Paisaje Español entre el Realismo y el Impresionismo". Galería Multitud, Madrid, marzo-abril de 1976, (p.34).
- (7) Francisco Calvo y ..., 1976, (p.35).

- (8) Juan Carlos Villacorta: "El Paisaje visto por los Pintores Españoles Contemporáneos". Falange, Las Palmas, 24 de enero de 1954, (p.4).

- (9) En la Academia Provincial de Bellas Artes de Tenerife se impartió clases de dibujo de figura, dibujo lineal, de adorno, aritmética, geometría. Más tarde se crearon las clases de artes aplicadas, modelado, vaciado y paisaje de acuarela.

- (10) Algunos de los cuadros de Nicolás Alfaro se conservan en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

- (11) Citados por María Rosa Alonso: "Índice Cronológico de Pintores Canarios". Revista de Historia, La Laguna, 1944, (p.260).

- (12) Manuel Angel Alloza Moreno y Manuel Rodríguez Mesa: "El pintor Valentín Sanz Carta (1849-1898)". Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1986, (p.83).

- (13) Alfredo de Torres Edwards: "La Pintura en Canarias". Instituto de Estudios Canarios, Universidad de La Laguna, 1942.

II

REGIONALISMO Y PAISAJE. EL PAISAJISMO EN GRAN CANARIA HASTA 1930

1.- REALISMO Y COSTUMBRISMO

Antes del nacimiento de la Escuela Luján Pérez en 1918, aquella que formó , en los años 30, a una nueva generación de artistas que con su arte innovador rompía con el academicismo y oficialismo imperante en el arte canario, el panorama pictórico isleño continuaba reiterando las tradiciones del siglo pasado, un arte costumbrista-realista, producto de una sociedad conservadora y que complacía una fácil demanda. Ciertos aspectos regionalistas ya habían aparecido en las obras de algunos artistas de fines del siglo XIX, pero esta primera alternativa regionalista del arte canario estaba cargada de ecos románticos, idílicos, y más tarde de un naturalismo con atmósfera y luz distinta de la insular.

Es a comienzos del siglo XX cuando nace un verdadero regionalismo canario, extensible también a la poesía y música, como definición de rasgos propios y diferenciados. Esta tendencia surgió con retraso respecto a los regionalismos peninsulares. La exaltación de valores isleños estaba respaldada por una oligarquía terrateniente que requería una recreación del entorno como elemento preponderante en la pintura, pero de forma acrítica, mixtificadora, expresión de una relación armónica y complaciente entre el hombre y su entorno.

En Las Palmas de Gran Canaria se inició una verdadera atención al paisaje, en un estilo realista y costumbrista, a partir de las enseñanzas de Nicolás Massieu y Falcón (1853-1934). Como profesor del Colegio San Agustín (1) y director de la Academia de Pintura de la Sociedad Económica de Amigos del País, educó a Francisco Suárez de León, Nicolás Massieu y Matos y Juan Carló, estos dos últimos fueron futuros profesores de la Escuela Luján Pérez, que tanta importancia tuvo por el carácter revolucionario de sus enseñanzas. Nicolás Massieu y Falcón era hijo de Nicolás Massieu y de Bethencourt y María de los Reyes Falcón y Quintana. Miembro, pues, de una estirpe de artistas canarios: sobrino de Manuel Ponce de León, tío de Nicolás Massieu y Matos, y tío-abuelo de Lola Massieu Verdugo. Durante 40 años fue cónsul de Italia en Las Palmas y, entre otras distinciones, fue nombrado Caballero de la Corona de Italia. Así mismo fue también consejero del Cabildo Insular de Gran Canaria en 1912. Massieu y Falcón fue un especialista en el retrato, género que alternó con escenas costumbristas de gran formato y algunos paisajes de Las Palmas, "Vista del Barranco de Vegueta", y de Venecia (playas, erupción del Vesubio). Sus paisajes, de gran variedad en temática y estilo como su obra total, denotan la influencia italiana, porque en ese país fue

donde recibió su formación, al lado del pintor romántico Casado del Alisal.

Dentro del realismo de fines del XIX y primeros del XX, es necesario destacar la figura de Francisco Suárez de León, nacido en 1865 en Las Palmas, ciudad donde murió en 1934. Pintor de retratos, paisajes, marinas, temas anecdóticos y costumbristas, había recibido su formación de Rafael Bello y Nicolás Massieu y Falcón. A su vez fue profesor de varias academias de Las Palmas y director de la Academia Municipal de Dibujo. Sus cuadros de paisajes y marinas, siempre de pequeño formato, presentan un realismo con matices impresionistas, una factura libre que los envuelve de un gesto poético. Sin embargo, sus luces planas recuerdan aún los paisajes de su maestro Massieu y Falcón. Dos óleos de 1910, propiedad del Cabildo Insular de Gran Canaria: " San Cristóbal, más hacia el sur, Playa de los Barquitos", y " Grupo de Casas de San Cristóbal, cerca de la Hoya de la Plata", poseen esa libertad de expresión. En cambio, "Patio de la Antigua Ermita de los Reyes" manifiesta un tratamiento más realista. " Buen dibujante, de paleta rica, de rápidas pinceladas, los paisajes de Francisco Suárez de León aportan a la escuela canaria, o mejor a la plástica canaria, un cierto aire europeo de entender la pintura

con finura y claridad no exenta de emoción " (2). A lo largo de su vida este artista concurrió a varias exposiciones del Gabinete Literario y Museo Canario (3) , - dos entidades que por entonces mostraban la obra de los pintores canarios - obteniendo algunos premios. Dos cuadros "Cabeza de estudio" y "Mendigos" fueron presentados en 1944 en la colectiva "Artistas de la Provincia de Las Palmas", en el Museo de Arte Moderno de Madrid.

Otro pintor de paisajes y temas urbanos, que vivió en el paso entre los dos siglos, fue Rafael Larena-Avellaneda Rodríguez, alcalde de Las Palmas durante algunos años. Había nacido en esa ciudad en 1873, en el seno de una familia acomodada; murió en 1933. En Las Palmas y en Tenerife tuvo como profesores a los artistas del momento. Mas tarde él mismo fue profesor de dibujo en el Colegio de San Agustín que por entonces dirigía Don Diego Mesa de León. Alternó el trabajo pedagógico con la explotación de fincas de su propiedad, al pié del Risco de San Nicolás, y con su profesión de comerciante de instrumentos musicales. Avellaneda realizó muy pocos retratos y desnudos. La mayoría de los 300 cuadros que conservan sus herederos se refieren a paisajes y temas urbanos. Su interpretación de estos motivos es espontánea

y natural, dibujo disciplinado y hábil composición de los elementos del cuadro. "Estudia el ambiente, refleja a la perfección el clima, da el colorido justo para meterse en la captación del momento, no abusa de la paleta. Se ajusta a los efímeros minutos del horario solar ya que en su obra no hay un tono fuera de lugar....La ambientación es perfecta, los ocres calmosos de la luz canaria se refleja en casi todos sus lienzos..... pero donde el talento del artista muestra anchos espacios para sus despliegues, sin restricciones, es en los cuadros de figuras..."(4).

Un discípulo de Nicolás Massieu y Falcón, **Carlos Luis Monzón Grondona**, que nació en Las Palmas en 1884 y vivió hasta 1959, fue el más clasicista de los artistas de la transición entre los dos siglos. Desde muy joven marchó a estudiar a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, formación que completó luego en París, Roma, Londres, Berlín, en contacto con museos y exposiciones. Además de dibujante y pintor, fue decorador, actor, profesor de dibujo, y poseía un puesto burocrático como dibujante en la Junta de Obras de Puertos. Todo su entusiasmo estuvo al servicio de la ciudad de Las Palmas en cualquiera de las facetas que practicaba. Como pintor le seducía Vegueta con sus

fuentes, casas, ventanas y celosías. Asentado en un estilo naturalista y clasicista, realizó estampas a la pluma y rincones costumbristas de Gran Canaria, especialmente de Las Palmas, obras cuyo valor es sobre todo documental. "La Fuente de Santo Domingo", "El Portal de las Angustias", "Calle Colón", "Calle del Espíritu Santo", "El Viático", "Puerta del Burro", "La Catedral", fueron algunos de sus dibujos a pluma, que a veces pasó al óleo. Estas obras junto a varios retratos - un total de 24 cuadros - fueron expuestas en una de sus muestras individuales en el Gabinete Literario en 1947.

Carlos Luis Monzón, de temperamento inquieto y nervioso, además de metódico y disciplinado, dotaba a sus obras de un sólido dibujo y un reflexivo estudio de perspectivas. Sin embargo, su pintura, aunque muy acabada, pues conservó el miniaturismo y preciosismo del siglo pasado, posee en algunos puntos rasgos sueltos en el toque y empaste.

Hasta su muerte, Carlos Luis Monzón realizó diversas exposiciones individuales: la citada del Gabinete Literario en 1947, galería Wiot en 1951, así como intervino en las colectivas del Gabinete Literario. En la

exposición Regional de Arte y Artesanía de 1943 se presentó con un tríptico, " El Nacimiento", y 4 rincones de Las Palmas: " Plaza de Santo Domingo", "Procesión de la Virgen del Pino", " Rincón de Santo Domingo", " Castillo de San Cristóbal", "Plaza de San Antonio Abad". Al año siguiente obtuvo un premio de estímulo de 500 pts. por el óleo "Calas" (5), en la exposición Provincial de Bellas Artes del Gabinete Literario (6).

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1903, Cirilo Suárez Moreno, es hijo del entonces pintor y director de la Academia Municipal de Dibujo de Las Palmas, Don Francisco Suárez de León. Primero recibió clases de su padre, más tarde de Juan Carló en La Escuela Luján. Obtuvo una pensión del Cabildo Insular para estudiar en la Escuela de San Fernando en Madrid. En 1937 fue profesor de dibujo y pintura de la Escuela Moderna de Las Palmas (Escuelas Municipales) de la cual fue director. Al desaparecer dicho centro pasó a enseñar en la Academia del Internado de San Antonio del Cabildo Insular.

En 1933 Cirilo Suárez fue nombrado Socio de Honor del Salón de Otoño, máxima recompensa de dicho certamen. En 1943 participó en la Provincial de Arte y Artesanía del

Gabinete Literario. En 1944, en la Provincial de Bellas Artes obtiene el 2º premio de pintura con el óleo "El Santón Ciego" (7); en el X Aniversario del Club PALA (Puerto de la Luz) presenta "La Isleña"; en la colectiva de artistas de la provincia de Las Palmas, en el Museo de Arte Moderno de Madrid exhibió 4 óleos, entre ellos "El Gigante de la Cosecha", propiedad del Cabildo Insular, obra que obtuvo el premio en el Salón de Otoño (8). En 1945 expuso en el Gabinete Literario, junto con tres escultores, y en el 2º Salón de Otoño del Club PALA. En 1946 mostró un "Retrato" en la Bienal del Gabinete Literario. En 1949 participó en la colectiva de inauguración de la galería Wiot. 1950, colectiva "El Mar" del Real Club Náutico, y V Regional del G. Literario donde expuso "Antigua Farola, Muelle de Las Palmas". 1952, colectiva "Las Palmas vistas por sus artistas" en galería Wiot, presentó tres obras. 1956 y 1962, VII y X Bienales de Bellas Artes del Gabinete Literario. En 1968 se expuso "Mora calentándose" en la Antológica de la Escuela Luján, Museo Canario. 1974, colectiva de arte en el cierre de la galería Wiot. 1982, colectiva de la "Escuela Luján (1917-1982)", Casa Colón, etc. Cirilo Suárez siempre alternó la experiencia docente con la práctica de la pintura. "Profesor de dibujo, notable pintor que nunca da importancia a su obra. Le caracteriza

una abulia artística. A veces parece que está de vuelta de las exposiciones y concursos. Sienta plaza de imperturbable, nota de su personalidad, pero Cirilo sabe pintar, tiene escuela, gusto" (9).

La primera etapa de la obra de Cirilo Suárez se centra sobre todo en la pintura de paisaje, marinas y rincones de Vegueta. Un tipo de paisaje realista bajo la influencia de su padre y primer profesor, Francisco Suárez de León. Cirilo no aportó especiales novedades al género, ni fue la única temática que abordó a lo largo de su quehacer artístico. Pintó retratos con especial énfasis y se interesó en plasmar tipos isleños y africanos. En algunas de sus obras de temática propiamente canaria quiso acercarse al Indigenismo, a una identificación con lo más genuino isleño, por ejemplo "Alfareras de la Atalaya o el famoso "Gigante de la Cosecha". Sin embargo, su indigenismo estaba estilísticamente más relacionado con el que surgió en Tenerife (Aguiar, Guezala) que con el surgido en la Escuela Luján (Felo Monzón, Oramas, Santiago Santana). Considerado como excelente dibujante, la crítica ha sido dura con él, muchas veces injustamente, "tal vez su aprendizaje ha sido mayor que cualquier otro artista isleño por eso le podemos exigir. Pero la educación no ha

de limitarse a la técnica del oficio sino que ha de disponer más lejos sus flechas" (10). Este artista ha mantenido la misma tónica a lo largo de su carrera artística. El, como pintor y docente en las Academias Municipales, era más académico. En La Escuela Luján, al contrario, se vivía y se estimulaba la novedad, la evolución continua. Quizás haya sido esa la razón de la marginación a la que fue sometido el artista. Sea como sea, Cirilo Suárez nos ha dejado una obra válida y un ejemplo de artista no corrompido por la fama.

El panorama artístico de Tenerife era por aquel entonces más o menos parecido. La pintura costumbrista, la más reclamada por la burguesía de primeros de siglo, tomó un enorme impulso gracias al gaditano, afincado en Santa Cruz, **Angel Romero Mateos** (1875-1963). Este costumbrismo, junto a un tipismo idealizado de la población rural, prevalecerá incluso en época de posguerra. Angel Romero también trabajó el paisaje, género potenciado igualmente por la clientela del momento. Su obra se halla dentro de un plenairismo luminista a la manera de Sorolla, con quién estudió durante su estancia en Madrid.

Con Angel Romero, Francisco Bonnín Guerin (1874-1963) dió impulso al costumbrismo y paisajismo típico en Tenerife. Les siguió Pedro de Guezala. Francisco Bonnín fue el gran exponente del paisaje del Norte tinerfeño y su importancia en este capítulo es considerable puesto que su obra, dentro de un estricto realismo, marcó unas directrices en la técnica de la acuarela, que luego seguirían otros pintores. Bonnín nació en Santa Cruz de Tenerife en 1874 y, como Romero, recibió una enseñanza académica. Sus maestros fueron Bordanova y Felipe Verdugo. Su dominio de la técnica le llevó a realizar cuadros con una fidelidad fotográfica. Sus bellos y floridos paisajes a la acuarela están realizados con una paleta clara y limpia, eligiendo gran variedad de imágenes: caminos, casas de campo, parrales, edificios típicos, flora, pero sobre todo los patios canarios. En 1916 conoció al acuarelista inglés James Peterson (11) en el Puerto de la Cruz, y debido a su influencia adoptó una pincelada más ágil, valorando el blanco del papel. Estas innovaciones cobraron más relevancia a partir de 1930 cuando conoce la obra del alemán Bruno Brandt, aportando a su obra un carácter expresionista. Ante el rechazo de su clientela a estas novedades de su arte, pronto vuelve a su manera anterior y realiza, hasta su

muerte, acuarelas con muy buena técnica pero reiterativas y faltas de espíritu.

Un discípulo de Francisco Bonnín, el lagunero **Pedro de Guezala** (1896-1960), representa también ese realismo pictórico correcto y conformista. A pesar de su formación académica militó en los movimientos vanguardistas de Tenerife, en torno a las revistas *La Rosa de los Vientos* (1917) y *Cartones* (1930). Pero, para él también, estaban por encima de la libertad creadora el aplauso y la aceptación. El consideró aquel apasionamiento como "producto de un espejismo de la sugestión". Se volvió aún más realista y consecuente en la práctica de todo tipo de géneros: paisaje, retrato, desnudo, bodegón. La clientela le demandaba magas vestidas con el traje típico ante un fondo de paisaje local.

El descubrimiento del mar en la pintura canaria fue tardío, no así ocurrió entre los poetas: Tomás Morales, Saulo Torón, Alonso Quesada, Benítez Inglott. Fue un hombre de Cádiz, **Manuel López Ruiz**, uno de sus primeros inspiradores. Nacido en esa ciudad peninsular en 1872, e instalado en Tenerife en 1895, pintó el Océano en todas sus fases posibles: costa, alta mar, mar de fondo, con

tormenta, a plena luz, en calma, etc.. El mar como único protagonista al que consagra la mayor parte de su obra. Su arte es expresión de un realismo conseguido con una adecuada gama de color y minuciosa factura.

Los pintores realistas citados vivieron aproximadamente hasta mediados del siglo XX y hasta entonces prolongaron su actividad artística. Sus obras convivieron con los movimientos renovadores que comenzaron a surgir desde los años 30: Indigenismo en Las Palmas, Surrealismo en Tenerife, y más tarde los grupos vanguardistas de los años 50. Pese a los pasos que se iban dando en la evolución del arte canario, signos de apertura a un arte europeo, de elucubración e innovación, estos artistas, asentados en su impecable realismo, no abrieron nuevas perspectivas en su obra. Es cierto que el ambiente social, el bajo nivel cultural y la demanda exigente de un tipo de obra alegre y aproblemática, no facilitaba ese despliegue y ambición creadora. La resignación y acomodación fue, en algunos casos, el camino más fácil para estos artistas en los que se vislumbraban atisbos de ir más allá en su proceso creador.

Dentro de una línea parecida se encuentran dos pintores nacidos a principios de siglo: Manuel Martín González (Guía de Isora, 1905) y Antonio González Suárez (La Palma, 1915-1975). González Suárez, buen acuarelista en sus primeros momentos, fue un captador de paisajes insulares, que en el aspecto formal poseían un latente expresionismo. Así como Bonnín descubrió el paisaje del norte de Tenerife Martín González pintó el sur: Las Cañadas, el Teide, riscos desérticos, paisajes desnudos donde crece la tabaiba y el cardón, a veces con casuchas de piedra. Se compenetró profundamente con la sequedad de su paisaje natal, "...nadie como él ha conseguido, con tanto eco popular, plasmar en toda su magnitud, la majestuosidad del volcán, lo agresivo de las formas lávicas de su entorno, lo peculiar de su atmósfera "caliginosa" y la belleza de su vegetación endémica" (12). Con gran destreza técnica captó la calima isleña, puntos de vista lejanos y difuminados en una suave fusión entre la gama fría (cielo, mar) y otra cálida (tierra). Al margen de estas preocupaciones plásticas fue más realista que impresionista, pues no buscó lo cambiante e instantáneo sino lo sólido e inmutable. Sin apartarse de los cánones tradicionales, su aportación a la pintura canaria es inconfundible. Aunque poseía una destreza técnica y trabajaba a partir de bocetos, de cada apunte

hacía derivar varios lienzos repitiendo el tema en detrimento de su creatividad.

Por su parte, Martín González no sólo pintó los más olvidados rincones de Guía de Isora sino la Caldera de la Palma y los Roques de Gran Canaria. Alentado por Matías Vega, en la isla canaria pasó largas temporadas, en donde expuso, en múltiples ocasiones, de forma individual y en las Bienales del Gabinete Literario. Por estos contactos con Gran Canaria buena parte de su obra quedó en la isla. Lo mismo ocurrió con Francisco Bonnín, González Suárez y López Ruiz, que participaron también en los certámenes del Gabinete Literario. La crítica, casi siempre positiva, elogiaba este tipo de arte. A la vista estaba la perdurabilidad en los años 40 de una pintura realista y académica, aceptada y estimulada en los certámenes como obras merecedoras del premio.

Martín González llevó 4 óleos a la Regional de Arte y Artesanía de 1943: "Aldea escondida", Playa negra", "Calle de Aldea" y "Cumbres de la Cañada". La crítica estaba a su favor "...el desvanecimiento de la naturaleza hasta perderse en la lejanía...El mirar estos paisajes producen una impresión de desolado dramatismo pero van

cautivando la emoción hasta dejarnos un sentimiento lírico de melancolía. El espacio va envolviendo las cosas y las sucede en el horizonte. Es el misterio de la pintura de Martín González" (13). A este mismo certamen se presentó Bonnín con 5 acuarelas, González Suárez con 3: " Calma en el puerto" ,"Afueras de La Laguna", "Camino de la Caridad, La Laguna", y Manuel López Ruiz con dos óleos: " Rocas de Agaete" y" Costa Acantilada". Con éste último la crítica fue más dura: " de López Ruiz, siempre pintando el mar, esperamos, algún día, ver una marina suya con el bravo rigor oceánico y sin barquitos juguetones y bonitos" (14).

En la Bienal de Bellas Artes de 1946, celebrada en el Gabinete Literario, Martín González obtuvo un primer premio de 10.000 pts. por el óleo " Acantilados de Anaga", premio recibido del Ayuntamiento de Las Palmas. Con esta obra presentó otros 5 óleos: "Barranco de Cumbre", "La Majada", " Aldea del Sur", " Acantilados de Teno" - que donó espontáneamente al Gabinete Literario - y "Cumbres de Anaga", obra en la que coincidieron los comentarios elogiosos, "... puesto que nos movemos dentro de la capa atmosférica a nadie podrá extrañar que digamos de Martín González que es "el pintor de la atmósfera". Así lo apreciamos una vez más en estos 6 cuadros del pintor

tinorfeño que nos oculta el sol de Canarias. Las 6 telas son 6 revelaciones del exquisito artista. Sin embargo, la mejor de todas es "Cumbres de Anaga" siguiendo después las de menor tamaño y quedando en último lugar la de mayor titulada "Acantilados de Anaga", cuyo primer término no está tan bien logrado como el resto" (15). En la Bienal de 1948 intervino con una muestra de flora canaria: "Higuera", "Retamas", "Almendros", "Cardones". Continuó participando en las Bienales de la década de los 50 hasta la edición de 1966 con "Riscos de Teno", siempre copiando la naturaleza de forma exacta, sin anteponer nada a la realidad.

En la individual del 47 en el Gabinete Literario M. González presentó temas y paisajes de Gran Canaria: San Bartolomé de Tirajana, El Nublo, Bentaiga, Artenara, Maspalomas, Agüimes, Tejeda, Telde, Arguineguín. "La isla de Gran Canaria ha sido para mí una revelación desde el punto de vista pictórico. Encierra tales tesoros de paisaje y de perspectiva que el artista que sabe ver queda obsesionado por tal riqueza temática... originalmente sólo quise hacer unos cuantos lienzos, pero ganado por el continuo descubrimiento de sus bellezas naturales, no he tenido más remedio que ampliar mi labor....pero hay temas todavía para una labor más densa

que me he prometido a mí mismo llevar a cabo" (16). La crítica positiva de Rafael J. Vera ante esta exposición (17) contrasta con la de Juan Fuentes García, el cual destacaba aspectos positivos y negativos, achacando su obra de fría y cerebral, carente de un sentimiento hondo. El crítico exigía al pintor la captación de una impresión momentánea (18).

2.- IMPRESIONISMO. ELISEO MEIFRÉN EN LAS PALMAS Y SU INFLUENCIA
EN LA OBRA DE BOTAS, NESTOR Y BOSCH

Mientras que Tenerife había aportado el género del paisaje a la pintura canaria, iniciándose en un estilo realista aprendido de Carlos de Haes, Gran Canaria, por su parte, recibió la aportación impresionista, no sólo por los viajes a Francia de sus artistas - es el caso de Nicolás Massieu y Matos - sino también por la influencia de Eliseo Meifrén. Este pintor catalán, durante su estancia en la isla a principios de siglo, sirvió de maestro a Juan Botas Ghirlanda, Gómez Bosch y Néstor M. Fdez. de la Torre.

2-1. Eliseo Meifrén Roig

Eliseo Meifrén había nacido en Barcelona en 1859. Antes de los veinte años ya estudiaba pintura en la Escuela de Bellas Artes con Antonio Caba. Por entonces, un grupo de artistas franceses luchaban por ser aceptados con sus nuevos planteamientos pictóricos. En 1874 celebraron su primera exposición, París estaba viviendo la Revolución Impresionista. Cinco años más tarde a esa fecha Meifrén expuso por primera vez en la Regional de Valencia, en donde obtuvo una medalla de oro. París se le presentaba entonces como una ciudad llena de posibilidades. En 1890, a los 31 años, celebró su primera

exposición individual en Barcelona. A esta sucedieron otras muchas y múltiples méritos y premios (19). Lo que nos interesa resaltar aquí es su permanencia en Las Palmas, la obra que allí dejó y la influencia que ejerció en sus pintores.

Mientras que Madrid estaba marcada por las enseñanzas de Haes, en Barcelona Martí Alsina y Vayreda formaban dos escuelas paisajísticas distintas, pero, Meifrén no pertenecía a sus círculos. Su influencia y formación era francesa; el impresionismo de su pintura fue el que dejó sentir cuando estuvo en Las Palmas. Meifrén gustaba viajar por las provincias españolas y por el extranjero, y lo hizo durante toda su vida. Como hacían los pintores franceses, él plantaba el caballete y captaba en su paleta la atmósfera, la luz y paisaje de las tierras que visitaba. Sin embargo, el impresionismo de Meifrén, y el español en general, viene a rechazarse como tal tendencia. En Francia había ya pasado el momento cumbre impresionista y las nuevas tendencias lo radicalizaban. Julián Gállego, refiriéndose al Impresionismo Español, habla de "Luminismo" (20) y José María Garrut de "Luminismo de impresión" (21). Gaya Nuño (22) señala que en España no hubo escuela impresionista, aunque sí impresionistas aislados, porque no existió el afán de

agrupamiento que hubo en Francia. J. Gállego acerca más a los paisajistas españoles a los "macchiaioli" italianos que a "les virgules" franceses, pues aún muchos siguen marchando becados a Roma (23). Los paisajes de Meifrén poseen esa doble influencia italiana y francesa, aunque su estancia en París le acerca más al Impresionismo. Juan Cortés se expresa así: "... si bien vió la lección del Impresionismo, la aprovechó sólo en cuanto venía a acordarse con su propio sentimiento" (24).

Cuando Meifrén se hallaba en París conoció al canario Eusebio Navarro Ruiz, el cual había sido elegido en 1897 presidente de una de las instituciones más antiguas de Las Palmas, El Gabinete Literario, en sustitución de Don Diego Mesa de León. De esa amistad siguió una invitación a Gran Canaria de Eusebio Navarro al pintor. El aire de la isla y su clima le servirían para reponerse físicamente, pero también para buscar nuevos motivos en su pintura. Meifrén se estableció entonces en la Playa de la Laja, a la salida sur de Las Palmas. Su pasión por el mar le llevaba a situarse con preferencia en lugares costeros, Pio Baroja lo describe así: " era un tipo de pirata berberisco: pequeño, cetrino, con unas barbas negras, después se afeitó y entonces tomó un aspecto insignificante al venir a Canarias".

Meifrén, que comenzó siendo un gran marinista se destacó después como paisajista, alternando durante toda su vida ambos temas. Su primera afición a pintar el agua le acompañó siempre. Canarias se le mostraba incitante por su luz, sus playas, su paisaje; el Atlántico y el peculiar aspecto físico de la isla fueron motivo de su inspiración. En su casa de La Laja pintó las marinas y paisajes que hoy cuelgan en el Gabinete Literario. Unos cuantos años permaneció Meifrén en Las Palmas; mientras tanto pintó y disfrutó de la belleza y tranquilidad de la isla, conoció su ambiente, se hizo amigos, organizó tertulias y reuniones, gozó de buen vino y vida disipada.

La mayor colección que se encuentra en Las Palmas se conserva en el Gabinete Literario, otras obras pertenecen a particulares: Néstor Alamo, la familia Rodríguez Quegles recibió cuadros suyos y dedicó otros tantos a los hermanos Navarro Ruiz, así como a otras personas que intimaron con él. Su obra en Las Palmas es extensa pero diseminada. Los óleos que se hallan en el Gabinete Literario son de gran formato y sentido vertical puesto que tenían la función de decorar sus enormes salas. En total suman 11 cuadros, 4 de 1,34x1,87 y 7 de 1,90x0,95.

Meifrén captaba todos los aspectos de la naturaleza: el mar batiendo las olas, barcas ancladas en la playa, cielos de amarillentas nubes, a veces cruzados de gaviotas, una mujer junto a un río, una puesta de sol, un panorama montañoso, etc. De los paisajes y marinas que pintó en Las Palmas algunos son lugares localizados, "Playa de la Laja", "San Cristóbal", otros en cambio representan ríos o un tipo de embarcación no existente en el archipiélago; ésto hace pensar que él tomaba un tema como modelo y luego lo desarrollaba. Este carácter mecánico da a sus obras una cierta "marca de fábrica", a pesar de que por su técnica, que rompía con el realismo de la escuela de Haes, se le tachara de hereje. "Este paisajista catalán estuvo siempre oscilando entre el malo y el buen camino de la pintura al aire libre. Algunas veces alcanzaba éxitos rotundos que lo mostraban como auténtico impresionista y otras retrocedía hasta la objetividad de la placa fotográfica fría y sin expresión" (25).

Los paisajes de Meifrén no tienen exageraciones, él observaba el natural tranquilamente, sin apasionamientos. Captaba su luz sin detenerse en detalles. Aplicaba una gama fría y apagada, de muy diversas entonaciones, en las que dominaban los azules y plateados. Por la soltura en

los contrastes de luz y dibujo llegaba a la consecución de una síntesis de la naturaleza. Para el artista existía una armonía entre forma y luz, el dibujo restaba luminosidad y atmósfera, la forma quedaba diluida por el color; la unión luz-color no puede alcanzarse. Esta idea es negada por Bernardino de Pantorba que asegura que algunos paisajistas sí lo han conseguido: "a mi juicio quienes tienen delante de su arte más dilatadas, ricas y fecundas perspectivas, los que pueden imprimir más originalidad a la pintura de paisaje y hacerla avanzar hacia un futuro victorioso, son los que partiendo del Impresionismo, no desconociéndolo ni desdeñándolo, agregan a él la gran tradición clásica de la forma..." (25).

La obra de Meifrén es amplia y diversa. No se conformó con pintar sólo el paisaje catalán sino que su alma viajera iba siempre en busca de nuevas emociones. Muchos de sus cuadros son frecuentes hoy en las salas de subastas, por el interés que en los últimos años han cobrado los primeros impresionistas españoles. De los paisajes que ejecutó en Las Palmas algunos fueron enviados a la península y extranjero para ser expuestos. "Tarajales" o "Tarajal Gigante" fueron presentados, junto a otros paisajes catalanes, mallorquines, napolitanos,

venecianos, en el Círculo Artístico de Barcelona en 1902. En 1907 expuso, en las Galerías George Petit de París, "Paysages d'Espagne" con cuadros que incluían algunos realizados en Canarias. Durante su estancia en Nueva York en 1916 expuso motivos españoles en su mayor parte y entre ellos tarajales canarios.

Después de su muerte, acaecida en 1940, su obra ha estado presente en algunas colectivas de Las Palmas como la titulada "El Mar", en el Club Náutico, en 1950. En ella se exhibieron sus obras junto a otros marinistas canarios como Martín González, Nicolás Massieu, Cirilo Suárez, acuarelas de Manolo Millares, Bonnín, Alberto Manrique ; "...combinación de mar y tierra, prodigiosas en la ejecución técnica y valiosas como recuerdo de una etapa histórica que ya no se morirá nunca porque ha quedado plasmada en aquellos lienzos", nos dice de los cuadros de Meifrén el crítico Correa Viera (27). En 1978 se celebró una gran exposición de la obra de Meifrén en el Gabinete Literario, formando parte de los actos de conmemoración de los 500 años de la Fundación de la Ciudad de Las Palmas. La mayor parte de las obras presentadas eran marinas, y un paisaje de Las Cumbres, pues fue el litoral atlántico el tema predilecto durante su estancia en la isla. Sumaban un total de veinte

cuadros, de los cuales once pertenecían al Gabinete Literario, sobre todo los de gran formato, el resto a colecciones particulares y otras entidades. "Toda la pintura es de una gran serenidad, de paleta fría en donde dominan los colores plateados, azules, con introducción de algunos amarillos y rosados;...para mi gusto demasiado fríos y clásicos, sin que por ello dejar de admirar la calidad de la pintura. Mucho mejores me parecieron las obras de menor tamaño; tienen un colorido más fuerte, más vibrante y una pincelada de tipo impresionista" (28).

Los discípulos de Meifrén en Canarias no sólo se cuentan entre los que estuvieron en contacto directo con él, sino también entre aquellos que vieron su obra dispersa en colecciones. Faustino Márquez fue el alumno que más le imitó. El Gabinete Literario conserva varias obras decorando sus pasillos, éstas poseen el mismo formato vertical, paleta de colores apagados, pincelada difuminada y la factura acabada de Meifrén. Juan R. Botas Ghirlanda, Tomás Gómez Bosch, Néstor M. Fdez. de la Torre fueron sus discípulos más directos. Para estos pintores la influencia del impresionismo de Meifrén no fue tampoco

definitiva, puesto que ellos buscaron un camino más personal que se vió enriquecido por los viajes a la península y extranjero. Alrededor de 1900 estos pintores eran aún muy jóvenes. Juan R. Botas tenía 18 años, Gómez Bosch 17 y Néstor 13; su formación artística se estaba iniciando. Era lógico que un artista peninsular ya consagrado, que se encontraba en Gran Canaria, produjera una especial admiración entre los pintores jóvenes. A ello se añadía las dificultades para la mayoría de los artistas de salir de Canarias, en donde el campo artístico era especialmente restringido e insuficiente para sus inquietudes. Los derroteros que siguieron cada uno de estos artistas fue muy diferente. Gómez Bosch, que vivió hasta 1980 a la par que los movimientos renovadores canarios, se mantuvo, con altibajos, más o menos en la misma línea. Su obra es extensa y de dispar calidad. Botas y Néstor, que murieron más jóvenes, son las dos excepciones dentro del panorama artístico anterior a la difusión de las tendencias vanguardistas. Botas representa las últimas consecuencias del Realismo y la visión Impresionista, Néstor se dirige hacia el Modernismo y Simbolismo.

Aunque Juan Botas nació en Tenerife queda incluido en este trabajo porque su etapa de aprendizaje con

Meifrén fue decisiva en su obra, además de conservarse en el CAAM de Las Palmas (29) una parte importante de sus lienzos, que fueron adquiridos por el Cabildo en 1957. De Néstor M. Fdez. de la Torre interesa para este estudio su primera etapa paisajística junto a Meifrén. Por su parte Tomás Gómez Bosch desarrolló una amplia labor en el campo del paisaje y marinas de tipo impresionista.

2-2. Juan M. Rodríguez Botas y Ghirlanda

Biografía:

Juan R. Botas es considerado el pionero del arte canario del siglo XX. Su corta vida, truncada por la tuberculosis, no le permitió desarrollar un estilo artístico propio. A pesar de las dificultades, altibajos de su fuerza creadora y la marca de su enfermedad, luchó y buscó imponer su personalidad a través de sus viajes a Roma, París y Madrid. Nació en Santa Cruz de Tenerife en 1882, hijo de un comandante del ejército español en la Guerra de Cuba, D. Millán R. Botas de Foronda, y de una poetisa, Doña Leonor Ghirlanda de Foronda. Cursó estudios de bachiller en el Instituto de Segunda Enseñanza de su ciudad natal. Se inicia en la pintura con su tío Virgilio Ghirlanda de Foronda, un pintor aficionado a cuyo estudio de La Laguna acudía con frecuencia para verle y aprender a pintar. Pero fue Filiberto Lallier Aussel quien, apreciando las dotes del joven aspirante, le dió las primeras lecciones de dibujo. Recibió también la influencia de un renombrado paisajista del realismo imperante, Valentín Sanz.

La familia de Juan Botas tiene que trasladarse por destino a Las Palmas. En esta ciudad, bajo las lecciones de Eliseo Meifrén, aprende la técnica impresionista. De vuelta a Tenerife en 1902 asiste a la Escuela Municipal de Dibujo de Santa Cruz, teniendo como profesores a D. Pedro Tarquis y D. Teodomiro Robayna. En 1904 solicitó del Ayuntamiento de Santa Cruz una beca de estudios para Roma (30). Una vez en la capital italiana, ingresa en el taller de Enrique Serra, discípulo de Fortuny, en la Via Babuino. Con su maestro pasa largas temporadas pintando en Terracina. De Roma pasó a Nápoles, donde sigue las huellas del pintor impresionista francés Juan Luis Bremont. Prosigue sus viajes por Génova, Florencia, Venecia. Desde Italia pasa París en 1907, en donde permaneció casi un año. Durante su estancia en esa capital realizó grandes telas de los Jardines de Versalles, con las que concurrió en 1908 a la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas en Madrid, obteniendo una mención de honor (31). En Madrid permaneció desde 1908 a 1913. Visitó el Museo del Prado, pintó los jardines de Aranjuez, y volvió a concurrir a otra exposición, la Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura, de 1910 (32).

Desmoralizado y enfermo de tuberculosis regresó a Santa Cruz de Tenerife en 1913, "...y él, que salió, nueve años antes, con tantas ilusiones, vuelve, para morir en Tenerife, agotado y enfermo, soportando la crítica maliciosa de la gente de bajo pensar" (33). En La Laguna consigue una plaza de auxiliar de Lengua Francesa en el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Canarias, plaza que ocupó hasta su muerte. Un nuevo cargo como profesor de ascenso interino de dibujo artístico de la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián de la Gomera, que ocupó hasta mayo de 1914, le supuso una gratificación anual de 1.500 pts.. Con estos sueldos y la venta de algunos cuadros pudo vivir decentemente. Compaginó la pintura con la enseñanza, aunque sus notas periodísticas en "La Prensa" de Santa Cruz fueron lo más destacado de su actividad en estos últimos años. De estos escritos se ocupa Pilar Carreño (34). En 1914 participó en una colectiva del Ateneo de La Laguna y en 1916, un año antes de su muerte, lleva a cabo en el mismo centro, con no mucho éxito, su primera y única exposición individual: 70 obras entre dibujos, acuarelas y caricaturas.

Como también le ocurrió a Néstor a su regreso a Tenerife, Juan Botas, después de su viaje de estudios por

Europa, encontró un ambiente poco estimulante y escasa vida cultural. Su aislamiento en los últimos años le hizo redescubrir a Valentín Sanz, pero estos ligeros brotes de esperanza acaban con su muerte por tuberculosis, acaecida en 1917 (35).

Después de su muerte la obra de Juan R. Botas Ghirlanda ha estado presente en distintas muestras colectivas y, en su honor, se han celebrado algunas antológicas. 1943, "Exposición de Artistas de la Provincia de Tenerife", Museo de Arte Moderno de Madrid. 1944, Provincial de Bellas Artes, Gabinete Literario de Las Palmas (36). 1948, Sala La Exposición, Santa Cruz de Tenerife. 1950, exposición Botas Ghirlanda, Galería Wiot, Las Palmas. 1952, "II Exposición del Mar ", Club Náutico de Las Palmas. 1960, Pintura Contemporánea , Las Palmas. 1962, "La Acuarela en Tenerife", Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. 1976, "Exposición Botas Ghirlanda", Museo-Casa Colón, Las Palmas. 1979, "Veinticinco Pintores Canarios", Banco de Santander, Santa Cruz de Tenerife. 1981, "Pintores Canarios Fallecidos", Círculo XII, Santa Cruz de Tenerife. 1982, "Pintores Canarios Fallecidos", Sala Santa Ana, Las Palmas. 1983, "Paisanos y Paisajes de Las Islas", Banco de Bilbao, Las Palmas. 1987, "Luces en la Escena Canaria", organizada por el Gobierno de

Canarias para la Jerusalem Artists House, Jerusalem. 1989, "La Arquitectura en la Pintura Canaria del siglo XX", Galería de Arte Canario Contemporáneo del Museo Néstor.

Su obra:

La importancia de Juan R. Botas en este apartado estriba en que el impresionismo de su obra, bajo la influencia directa de Eliseo Meifrén en Las Palmas, permaneció en sus evocaciones paisajísticas a lo largo de su vida. También alternó ese estilo con un realismo aprendido de su primer maestro en Tenerife.

Botas dió sus primeros pasos en la pintura en la tendencia dominante entonces, el Realismo, que tenía en Valentín Sanz su mejor exponente, además de ser la cumbre del paisaje del siglo XIX. Aunque por poco tiempo al lado de Eliseo Meifrén en Las Palmas, de 1900 a 1902, la orientación impresionista de su maestro ayudó a cambiar su concepto de la pintura y a modelar su futura personalidad. Botas poseía todas las dotes para ser un gran impresionista, en el sentido de una interpretación personal de ese estilo, que, por otro lado, constituía un

campo abierto para muchos artistas de primeros de siglo. Es evidente que la lección impresionista se introdujo en Canarias más tarde o más temprano, en concreto entre los artistas que, como Botas, tenían una especial sensibilidad para captar lo instantáneo. Este artista poseía ese instinto, aunque no logró sacar todo su fruto. Manifestará siempre titubeos, inseguridades, desaciertos, lo que le hará producir una obra cambiante y desigual, con escaso éxito y no tan excelentes resultados, "...no supo desarrollar sus mejores cualidades; dudaba constantemente... En el fondo, se trataba de un conflicto mal resuelto entre el impulso creativo y la necesidad de autocrítica" (37).

La influencia de Meifrén es tal que llega hasta imitarle, incluso revivirá en muchos momentos de su pintura el recuerdo de su maestro impresionista. "La coincidencia de Meifrén y Botas en Las Palmas nos aclara el origen del impresionismo que vemos en los cuadros de su primera época, que, sin este viaje, no tendría explicación lógica, pues en Tenerife nada se sabía de esta nueva escuela " (38). Botas había encontrado en la obra de Meifrén un tipo de arte luminista en conjunción con su temperamento. Parecía más predispuesto hacia el color que hacia dibujo. Para él el color sería elemento

decisivo en su obra y sentiría una especial predilección por el pintor modernista F.W. Brangwyn, del que admiraba sus manchas de color duras y brillantes en un denso ritmo cromático. De esta preferencia nos habla el mismo Botas en "La Prensa", refiriéndose a un supuesto viaje a Londres. "Una vez hice yo un viaje inverosímil a Londres, desde París, por Dieppe y Newhaven. Quería conocer en toda su amplitud la obra de los que pudieramos llamar pintores clásicos ingleses....Pero mi gran, mi mayor deseo, era ver y estudiar a Brangwyn, ese magno del color y de la luz que tanto ha influído en la pintura contemporánea" (39). En toda su obra Botas alternó Realismo e Impresionismo, pero era en sus apuntes instantáneos donde se encontraba su verdadera dimensión artística, su verdadera versión del Impresionismo. Una gran parte de estos bocetos se exhibieron en el Museo-Casa Colón de Las Palmas (40), adquiridos en 1957 de los fondos del coleccionista Martín Vera.

Hasta 1905 corresponde su etapa de formación en Tenerife y Las Palmas. En sus primeras telas y bocetos Botas captó los juegos cambiantes de la luz y atmósfera, la armonía de luces y sombras. El tratamiento del paisaje adquiere una visión subjetivista y poética, como "Guayonje (Tacoronte)", al que se añade una acentuación

de la línea curva; de esta manera se evidencian unos primeros rasgos modernistas. A este primer período corresponden algunos paisajes de La Laguna, Castillo de San Juan, paisaje de la costa sur de Tenerife y el "Camposanto", 1902-4, propiedad del Cabildo I. de Gran Canaria, que mantiene la línea realista en el dibujo y en el tratamiento del color a base de planos, homogeneidad en el azul del cielo, ligeros matices en el rosa de la valla y en el blanco del edificio. Realismo e impresionismo se van a ver confundidos en la obra más importante de su primera época, "el Barranco del Drago", 1904, comprada por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y hoy se conserva en el Museo Municipal de Santa Cruz. En este cuadro se percibe el influjo de Valentín Sanz y de Eliseo Meifrén. Por primera vez Botas utiliza un empaste de color tan grueso a la manera del pintor tinerfeño. De Meifrén toma esa mezcla de gamas verde-tierra y azules. La difuminación del agua y pinceladas amplias se acerca al impresionismo aunque atenuado aún por la influencia de Sanz. Otro cuadro de esta época, "El Drago", propiedad de la Diputación Provincial, contiene el mismo tema anterior pero la calidad de la obra es peor." El Barranco del Drago" fue presentado en la exposición de artistas tinerfeños, Museo de Arte Moderno de Madrid, en 1943. Para aquel acontecimiento Lafuente

Ferrari pronunció una conferencia en la que destacó la desunión de esa obra con cualquier escuela y el interés que sentía por ese artista aunque su obra le era desconocida (41). Asimismo el entonces director del Museo de Arte Moderno Eduardo Lloset y Marañón, se refería a "...la paleta de esmaltes, de colores puros, volcada con pasión y con nervio en la interpretación del sobrio paisaje " (42).

Cuando Botas salió de Tenerife hacia Roma aun no poseía una técnica completa. El ambiente canario no era suficiente para una perfecta preparación del artista. Al contacto con las grandes obras italianas depura su gusto, enriquece su paleta, adquiere una técnica y su estilo sigue evolucionando. Esta etapa italiana se sitúa entre 1905 y 1907, y se caracteriza por los viajes a través de la península. En Roma asimila la manera de pintar de su maestro Enrique Serra. "Lagunas Pónticas" y "Via Apia" son muestras de esa influencia. Este último, que se conserva en el Museo de Santa Cruz, refleja las ruinas romanas con una rica gama de color a base de amarillo-verde y gris-azul, carmín, violeta-rosa, que lo vincula al impresionismo. "Un colorido fantástico, una ejecución amplia, una disposición convencional del paisaje, en el cual se perfilan restos arquitectónicos del Imperio

Romano, un contraste de color y de luz, una poesía melancólica, una soledad de signos, un dramático silencio; en pocas palabras, la manera de hacer de Serra que tanta fama dió a éste" (43). "Al parecer "La Via Apia" la pintó en un momento en que cree descubrir un funesto pero gran destino y en él vertió toda la tormenta que se le avecinaba " (44). Sobre ruinas romanas realizó otras distintas versiones como el boceto al óleo "Souvenir de Italia", propiedad del Cabildo Insular de Gran Canaria, en el cual dominan los tonos ocres y la indefinición de contornos. Una nueva influencia impresionista la recibirá en Nápoles del francés Juan Luis Bremont, autor del " Golfo de Nápoles". En esta obra se basó Botas cuando, para resolver un problema de luz, realizó "Golfo de Capri", Museo Municipal de Santa Cruz. Tanto por la configuración como por los tonos empleados, este cuadro, del que se conserva también un apunte (colección Pilar Carreño) y el boceto "Capri" (Cabildo Insular de Gran Canaria), sería la traducción plástica de la Punta de Anaga de Tenerife. Durante su permanencia en Venecia en 1907, de paso para París, realizó gran número de bocetos del Canal y de la ciudad con un exceso de color y empastes. El Cabildo Insular de Gran Canaria conserva igualmente un boceto de "Venecia" que representa

una fachada y reflejos del agua en tonos rojos, obra tratada con gran libertad.

La tercera etapa de Juan Botas, que Pilar Carreño denomina Linealista (45), corresponde a su estancia en París y en Madrid, período que va de 1907 a 1913. En este momento el artista deja de lado la libertad del trazo impresionista en favor de una línea más rigurosa. No se interesó por las nuevas corrientes de París, entonces centro del arte." Los Jardines de Versalles" (1907-8) y los " Jardines de Aranjuez" (1908-1913) son fruto de esa etapa. Son cuadros grandes, de paleta oscura y de un realismo un tanto decadente. Miguel Tarquis nos dice de "El Jardín de Versalles": " este cuadro, completamente fuera de su personalidad, es un desacierto por todos los conceptos. Su verdadera personalidad es la de impresionista y en este cuadro aparece como un puro táctil que define las formas, peso y densidad de las calidades. Obra ésta dura, con las calidades mal definidas, pues los macizos de flores del primer término parecen nuestras famosas traperas, los boj o arrayanes recortados parecen mojones y los violetas anaranjados de las nubes son un desacierto técnico y afean la composición. Y, sin embargo, Botas pintó gran cantidad de cuadros de este tipo, algunos de los cuales son tan

pobres de color que apenas se ven " (46). En cambio el "Paisaje de El Pardo", en el Museo de Santa Cruz de Tenerife, realizado durante su estancia en Madrid entre 1908 y 1913, tiene unos contrastes azul-grisáceo y amarillo que se acercan más a la técnica impresionista de Meifrén. Esta etapa linealista de su producción pictórica, dura e incomprensible, puede ser explicable por una enfermedad que comenzaba a minarle, la tuberculosis. Aunque también podría haber sido un incentivo para expresarse más sinceramente, sin falseamientos.

A su vuelta a Tenerife en 1913 renace en él la ilusión y la esperanza. En su etapa final, desde ese año a 1917, redescubre a Valentín Sanz y el paisaje canario. En estos últimos momentos realizó una serie de cuadros y bocetos, algunos de los cuales son propiedad del Cabildo I. de Gran Canaria, acordes con su verdadera intuición colorista." El Charco", propiedad de Pedro Tarquis, que compone una serie datada entre 1913 a 1915, es lo más destacado de esta época. Tres óleos de la serie de "El Charco" se encuentran en Las Palmas. La excelente gama de verdes, al frescura de su colorido y una ejecución rápida en pequeñas pinceladas colocan esta serie en la línea de

"Las Ninfeas de Monet". "Diríase que son unos gritos llenos de vida y que la naturaleza enferma del pintor quiere recobrar su perdida salud. Pero ésto es momentáneo y pasajero y Botas continúa en Canarias desorientado " (47).

Una expresión artística indecisa caracterizó la pintura de Botas a lo largo de su vida. Su obra creó dificultades a su principal biógrafo, Miguel Tarquis García, "confieso que Botas es desesperante. Cuantas veces habiendo tenido enjuiciada una obra, un nuevo cuadro echaba abajo mis conclusiones, y otra vez había que empezar de nuevo. En algunos momentos he sentido deseos de abandonar este trabajo. Me decía que Botas no merecía gastar el tiempo en él. Pero como en la obra de Botas he visto jirones sangrantes de su alma de artista, en cada cuadro, que lo elevan por encima de la turbamulta de pintores canarios de su época, ha nacido en mí, otra vez el deseo de acabar su biografía " (48). Lo que viene a decir que, a pesar de las vacilaciones que presenta su obra, cada cuadro posee algo de su personalidad, "...es una página de su vida y toda su obra junta una tragedia completa " (49).

Juan Botas vivió en un momento de transición para el arte canario. Por un lado se iba a la búsqueda de nuevas rutas y de una estética que reflejara el medio, por otro existía una fuerte presión de la pintura del siglo XIX, una escasez de medios pedagógicos y desapropiado ambiente artístico. No se puede entender que este artista no desarrollara su verdadera personalidad, con una preparación al lado de Meifrén en Las Palmas y de Serra en París, ciudad ésta en la que dominaba el Impresionismo y la libertad de ejecución artística. Incluso a fines del XIX, cuando nació Juan Botas, ese movimiento estaba en Francia completamente asumido y comenzaban a surgir los nuevos brotes de un arte más racionalista, que tendría como consecuencia el cubismo.

En su aportación al arte de primeros del siglo XX, Botas representa las últimas consecuencias del realismo marcado por Valentín Sanz, que enlaza, no sin titubeos, con el impresionismo. A pesar de que la tuberculosis y su corta vida (35 años) truncaron su desarrollo, Botas fue un gran artista. Con él Canarias perdió a uno de sus mejores impresionistas en potencia, a un cantor del color y captador de la intensidad de la luz tinerfeña.

2-3. Néstor Martín Fernández de la Torre

Datos biográficos:

La figura de Néstor M. Fdez. de la Torre, tan polémica como atrayente, ocupa un puesto fundamental en el panorama artístico canario de los casi primeros cuarenta años del siglo XX. Ello ha sido debido, ya a la internacionalidad de su obra, ya al papel histórico que jugó en la gestación de un arte autóctono canario, en su ambicioso proyecto de revalorización de la isla de Gran Canaria.

Néstor nació en Las Palmas de Gran Canaria en febrero de 1887. Inició sus primeros estudios en el Colegio San Agustín, en el que era profesor de dibujo el pintor Nicolás Massieu y Falcón. Con él estudiaron también aquellos que luego pertenecerían a la primera generación de poetas canarios del siglo XX: Rafael Romero (Alonso Quesada), Tomás Morales, Benítez Inglott. Néstor fue un artista precoz que, ayudado por su madre, siguió

su vocación artística exponiendo, ya en 1900, en una colectiva organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. El artista exhibió "Marina", "Naufragio" y un "Paisaje" en la línea directa de Meifrén, el maestro catalán del que asimila rápidamente su estilo paisajístico. En 1901 recibió el primer premio de carrozas en las fiestas de Las Palmas por la que confeccionó para el Gabinete Literario bajo el lema "Primavera".

Con una pensión del Ayuntamiento de Las Palmas Néstor viajó a Madrid con el fin de perfeccionar estudios en la Escuela de Bellas Artes. En esa capital fue discípulo de Rafael Hidalgo de Caviades, director del Museo de Arte Moderno, quién declaró que Néstor era su alumno predilecto. Desde 1901 a 1902 publicó una serie de caricaturas en la revista de Las Palmas, Atlántida, de la que fue director artístico. En 1903 participó en la exposición de Bellas Artes en el Palacio de Cristal de Madrid, obteniendo una mención por su obra "Adagio"; expuso también "Leda", "Los Caletones" y "Efecto de Noche". De 1904 a 1906 viaja a Londres y París. En 1907 presentó en la Exposición Internacional de Barcelona tres retratos y dos obras sobre arquitectura regional. Con Nicolás Massieu, Padilla, Anglada, Casas, Apeles

Mestres, etc. intervino en la exposición de autorretratos en el Salón de "La Regenta" de Barcelona en 1908.

Durante su etapa de Barcelona entre 1907 a 1914 realizó distintos viajes a Las Palmas, para realizar los decorados de la "Intrusa" de Maëterlink o para preparar los decorados de baile de carnaval en el Teatro Pérez Galdós. Hace su primera exposición individual en el Círculo Equestre de Barcelona en 1908: 18 obras entre retratos y paisajes de Gran Canaria. Eugenio D'Ors le agrupa entre los noucentistas. Segunda exposición individual en la sala Parés de Barcelona en 1909: retratos y 4 plafones inspirados en "L'Atlántida" y "Ganigó" de Verdaguer, encargo del doctor José Andreu para la Sociedad "El Tibidabo". En 1910 concurrió a la selección de Arte Catalán en la Sala Parés de Barcelona con motivo del certamen universal de Bruselas; la obra aceptada fue "Retrato de una Dama Austriaca". "Mi Hermano Miguel" figuró ese mismo año en el Círculo de Bellas Artes de Barcelona, dentro de una colectiva titulada "Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos". En 1911 participó en una exposición colectiva en la sala barcelonesa Fayans Catalá, con Laura Albéniz, Ismael Smith y Mariá Andreu.

Con Andreu marchó Néstor a Londres en donde estudia la técnica del aguafuerte y es premiado en la Escuela Municipal de Londres por el aguafuerte "El Garrotín". A fines de ese año participó en Madrid en una exposición de pintores canarios. En 1912 es nombrado miembro de la Unión Internacionale des Beaux Arts et Lettres de París. En 1913 expone individualmente en la sala Parés de Barcelona toda la obra que al año siguiente llevará a Madrid, a los salones Lissárraga. En 1914 participó en una colectiva de dibujos y aguafuertes en el Ateneo de Madrid y en otra titulada "Arte Moderno Español" en la Grafton Gallery de Londres. En 1915 concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes con "El Niño Arquero", "La Señorita Acabal", y el aguafuerte "Macarena". Es seleccionado como artista de la exposición permanente del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Se estrena en el Teatro Lara "El Amor Brujo" con decorados de Néstor. En 1916 participó con "Oriente", "Las Tres Gracias", "Maja" y "Majo" en una colectiva en las Galerías Layetanas de Barcelona. En 1917 es nombrado como pintor vocal de la junta ejecutiva de la Exposición Nacional de Madrid. En 1918 participó, con la misma obra que en la colectiva de pintura española del año anterior, en la sala Witcomb de Buenos Aires. En ese mismo año

organizó también el desfile de navidad para la Sociedad "Nuevo Club" de Las Palmas.

En 1923 montó, con Fernando Pérez Dolz, una exposición de batiks en el Hotel Ritz de Madrid. En 1924 hizo la última individual en Madrid, en la Sociedad de Amigos del Arte: ocho plafones del "Poema del Atlántico", apuntes sobre "El Poema de la Tierra", y llevó a la Exposición Nacional de Bellas Artes "Mediodía" y "La Noche". En 1925 recibe del Ayuntamiento de Las Palmas, a través de la Comisión de Haciendas y Teatros en la que trabajó hasta 1928, el encargo de decorar el Teatro Pérez Galdós. En 1927 realizó la decoración y vestuarios para el estreno en Alemania del "Fandango del candil". Desde 1929 a 1933 establece su estudio en Auteil (París) y realiza los decorados para la Opera Cómica "Triana" por el grupo la Argentina, figurines para la cantante Cecilia Sorel. En 1930 hace una exposición individual en el Hotel Champentier de París con 131 obras: "El Poema del Mar", estudios para el "Poema de la Tierra", decorados y figurines para ballets españoles, además de estudios de peces.

En 1930 se traslada definitivamente a su tierra para la terminación de los lienzos del Casino de Tenerife. En ese mismo año diseñó la carroza y trajes para el "Desfile de la República" de Madrid. Es nombrado Comendador de la Orden de la República. También en 1934 se funda la Sociedad del Arte "Néstor del Torre", en memoria de un tío suyo que era barítono fallecido el año anterior. Esta Sociedad es la que llevará a cabo la campaña de revalorización del tipismo promovida por Néstor. Hasta su muerte en febrero de 1938 desarrolló una gran campaña en favor de la ordenación turística de Gran Canaria. Organizó fiestas, diseñó trajes, en un intento de revalorización del tipismo y lo regional. A su muerte el Ayuntamiento de Las Palmas le nombró hijo predilecto de la ciudad. Su "Poema de la Tierra", que había iniciado en 1934, quedó inconcluso.

En 1944 el "Poema del Mar" figuró en la exposición de "Artistas de la Provincia de Las Palmas" en el Museo de Arte Moderno de Madrid. En 1956 se inauguró el Museo Néstor (Pueblo Canario). En 1973 se le tributa un homenaje en el Pérez Galdós a cargo del ballet de Gelu Barbu. En 1974 Néstor está representado en la exposición "50 años de arte en las Palmas" en el Castillo de La Luz. En 1975 figuraron obras suyas en la exposición Las Palmas

XX, organizada por la Casa de la Cultura y patrocinada por el Ayuntamiento de Arucas. En 1987, primer centenario de su nacimiento, se le concede un extendido homenaje y dos nuevas monografías se añaden a su bibliografía (50). En ese mismo año "Fiesta Pascual", "Verbena de la Paloma", "Fauno", se mostraron en la colectiva "Luces en la Escena Canaria" en Jerusalén. 1989, "La Arquitectura en la Pintura Canaria del siglo XX", Galería de Arte Contemporáneo del Museo Néstor, presentó dos obras de la seire "Visiones de Gran Canaria".

Su obra impresionista.1900-1904:

Dentro de la extensa biografía de Néstor y de su actividad polifacética, lo que nos interesa ahora es su etapa de formación junto a Eliseo Meifrén alrededor de 1900. Su preparación académica se ciñó a este primer aprendizaje con el maestro catalán y a sus estudios de Bellas Artes en Madrid. Todo lo demás fue autodidactismo, curiosidad y ansias de conocer, fundamentado en lecturas y estudio de los grandes maestros que él supo excepcionalmente asimilar. Como resultado, ese eclecticismo y variedad técnica de su obra.

Eliseo Meifrén descubrió el talento incipiente del joven Néstor y éste asimiló rápidamente el estilo de su maestro. Fue discípulo suyo entre 1899 a 1901, fecha en la que el artista canario se traslada a Madrid. En sus primeras marinas, tema casi único en estos momentos, imitaba a la perfección el estilo de su maestro hasta el punto de confundirse los de uno y otro. Comparando una "Marina" de 1900, en el Museo Néstor, y "Fuego a Bordo" de Meifrén, se aprecian parecidos rasgos en el juego fluctuante de las aguas azul-grisáceas y en el tratamiento de la pincelada. La identificación con el estilo difuminado e impresionista de su maestro es también notoria en otros 4 lienzos del Museo Néstor, fechados en 1900: "Camino Nevado", "Marina", "Marina con Velero", "Claro de Luna". La pincelada poseía entonces las calidades del pastel y la paleta era bastante reducida.

La crítica en estos momentos decía: "he visto un buen cuadro suyo de esta clase inspirado en Meifrén...Es un paisaje encantador en que son de admirar la transparencia de las aguas, la armonía de los colores y la fuerza de la luz " (51); "entre los amantes de la pintura de paisajes y marinas, él es el primero. Domina el colorido, con bastante soltura y maestría, más de lo

natural para su corta edad....Grandes maestros, como lo son Meifrén y otros, presienten una carrera de triunfos para el joven" (52); "...particularmente en marinas tiene trabajos notables, llamando grandemente la atención_lo bien que supo asimilarse las maneras y formas del célebre pintor de aquel género , Meifrén, con unas pocas lecciones que de él recibió durante su estancia en esta ciudad " (53).

Desde su estancia en Madrid el estilo de Néstor se va transformando. Sus estudios con Hidalgo de Caviedes le ayudan a ampliar la pincelada y a adquirir una paleta más rica. Le siguen interesando los trabajos al aire libre y la captación de la atmósfera, como los paisajes urbanos: "Azoteas" y "Calle Mayor de Madrid", 1904. En esta última, las siluetas de los transeúntes_se pierden en la vaporosidad del pincel, conjuntándose lo aprendido con Meifrén, en armonía y suavidad de color, y lo asimilado en Madrid, en firmeza y fuerza de colorido.

Esta primera etapa de influencia impresionista se extiende a 1904, año en que están fechadas dos obras que son significativas por el cambio de rumbo que representan: "Velas en el Puerto", que posee un

brillante colorido que le acerca al fauve, y "Jardín", bañado por la luz de luna, en el que se percibe un cierto simbolismo y modernismo en la línea decorativa. Ritmos curvilíneos poseen también las nubes de "Paisaje de Campo", 1904 y, "Arboleda" parece un idílico paisaje parnasiano. Estos 4 lienzos, destinados a la decoración del comedor de Don Bernardo de la Torre y Cominges, padre de Claudio y Josefina de la Torre, cierran el período paisajista de Néstor. "Por encima de la apariencia paisajística del conjunto encontramos unas connotaciones, quizás inconscientes para el pintor,....aparece el número cuatro como unidad cíclica que en futuras obras será simbólico - todavía no conoce Néstor la masonería -; también vemos en estos lienzos un intento de expresar la sucesión del tiempo a lo largo del día, manifiesto en las varias tonalidades cromáticas dominantes en las horas claves aunque sea en escenarios diferentes, que anuncian sus obras cíclicas posteriores. En todos estos lienzos encontramos un halo modernista, incluso en el que parece más sorollesco..."(54).

El aprendizaje con Meifrén fue esencial pero no definitivo en la obra de Néstor. Sus lecciones le sirvieron para acercarse a la naturaleza, el mar esencialmente, e interpretarla. Más tarde seguirá otros

derroteros diferentes de la plasmación del paisaje. "Este ciclo pictórico paisajístico es absolutamente cerrado tanto en género como en estilo ya que, con su vinculación al Simbolismo y al Modernismo, abandona el paisaje como tema exclusivo de sus cuadros....Cuando vuelva a él, como lo hará tardíamente en sus "Visiones de Gran Canaria", será un paisaje ideal o un paisaje marcado por el carácter ornamental y fantástico del Modernismo" (55). El tema urbano ni el paisaje interpretado como tal, de forma independiente y como representación, van a aparecer de nuevo en su obra. Néstor había estudiado y observado la naturaleza desde siempre con enorme precisión. Lo emotivo sobrepasaba la copia y simple descripción. Paisaje, flora, fauna, mar, arquitectura, revivirán como escenario en donde se mueven las figuras, todo en un conjunto armonioso de acusado simbolismo. El mar y su fauna, el paisaje y su flora, se nos revelarán en su obra posterior de una manera mítica, elementos usados como pretexto de exaltación de unos valores estéticos y simbólicos: "Poema del Mar y de la Tierra".

Al contrario que Juan R. Botas, que mantuvo su visión del impresionismo a lo largo de su vida, Néstor evolucionó al Modernismo, Simbolismo, Prerrafaelismo, herencias del siglo XIX, y, según afirmación de Eliseo

Jerez, Néstor no fue epígono de nadie en concreto porque su individualismo de artista no se lo consentía (56). Néstor fue una personalidad rica en audacias creativas, considerado modernista en su concepto de integración de las artes aunque formalmente era una influencia más.

2-4. Tomás Gómez Bosch (57)

Biografía:

Don Tomás Gómez Bosch nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1883 y murió en esa misma ciudad en 1980. Sin antecedentes familiares dedicados al arte, su incursión en la pintura se produjo desde muy joven. Se inició con Nicolás Massieu y Falcón en el Colegio San Agustín y luego con Eliseo Meifrén, de quien aprendió el impresionismo que impregna su obra.

Entre 1905 y 1907 estuvo en Madrid en donde estudió con José Garnelo y fue condiscípulo de Gutiérrez Solana. Allí hizo amistad con Julio Romero de Torres y, más tarde, con Sorolla y Zuloaga. Como todo artista isleño con deseos de conocer y aprender copió en el Museo del Prado a sus maestros preferidos: El Greco, Velázquez y Goya.

Un largo paréntesis de 23 años, de 1906 a 1931, le alejó de la pintura. Se dedica entonces a las tareas mercantiles de su familia. Se aisló en Las Palmas

desoyendo las incitaciones de Meifrén, el cual le alentaba a seguir sus estudios y a cultivar el tema marino. Sin embargo, ciertos acontecimientos negativos de su profesión familiar le hacen volver a la pintura y, como un hijo pródigo, retoma los pinceles; "lo hice, alentado por mi madre. En las horas de descanso impulsaba mis aficiones. De ahí quizás, mis preferencias por el retrato. Todavía no había salido al campo en busca del colorido y del paisaje " (58). Durante estos largos años en que no pintó nada, lo hizo su retina, "bastaba que viera un personaje, o un paisaje, para que inmediatamente, en mi imaginación, quedara grabada la obra como si la hubiera realizado " (59). A partir de ahora se dedicará de lleno al arte y consagrará a la pintura toda su vida. La fotografía, desde un punto de vista artístico, comenzó también a formar parte de su actividad.

Gómez Bosch comenzó exponiendo en la colectiva de artistas canarios y alumnos de la Escuela Luján Pérez en 1919, primera exposición de la célebre Escuela dos años después de su creación. En 1940 realizó su primera individual en el Gabinete Literario. Su fama se acrecienta y en ese mismo año es invitado por el acuarelista Francisco Bonnín a exponer en el Círculo de

Bellas Artes de Tenerife. A partir de ahora sus exposiciones se suceden continuamente, con gran éxito de ventas y de crítica. En 1941 presentó, en los salones del Cabildo Insular, paisajes de Gran Canaria de tierra adentro, y en 1942, en el Gabinete Literario, 18 marinas. Se muestra ya como un verdadero artista del género. En 1943 participó con 10 óleos, especialmente paisajes de Artenara, en la Regional de Arte y Artesanía del Gabinete Literario (60). Estuvo además en el Homenaje al Marqués de Lozoya en el Museo Canario. En 1944 se mostraron 14 obras suyas, 5 retratos, 4 paisajes y 5 marinas (61), en la exposición de artistas de la Provincia de Las Palmas en el Museo de Arte Moderno de Madrid. A instancias de Zuloaga comienza a pintar bodegones, género en el que sobresalió especialmente. En 1945 vuelve con otra individual en el Gabinete Literario, además es seleccionado con Nicolás Massieu para participar en la Nacional de Bellas Artes. En ese año presenta también sus cuadros en el II Salón de Otoño del Club PALA del Puerto de la Luz. En 1946 participó con una serie de retratos en la III Regional de Bellas Artes de Las Palmas y expone en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife bodegones, paisajes de Tenoya y marinas del sur. 1947, nueva muestra en el Gabinete Literario y prepara otra para el salón Dardo de Madrid. 1948, participa en la

Regional de Pintura de la Universidad de La Laguna y hace una individual en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife. 1949, concurre a la muestra del Museo Canario sobre retratos de médicos y a la inauguración de la galería Wiot de Las Palmas.

Dos importantes exposiciones personales llevó a cabo en 1950. La primera en la sala Hespérides de Barcelona y la segunda en el recién creado centro cultural Club Universitario de Las Palmas; se componía esta última de 7 marinas, 11 paisajes de Tesén, 11 de Lagunetas y 2 de Tirajana. Gómez Bosch sigue pintando con su manera peculiar y cada vez más deprisa. Sus exposiciones se van sucediendo, recibe múltiples encargos y buena acogida de la crítica. Vuelve a exponer individualmente en 1952 en el Museo Canario: retratos, marinas, bodegones, de distintas épocas y dispares momentos creadores, y después en la galería Wiot. En 1953 vuelve a Madrid para exponer en el salón Dardo, recibiendo un gran alago por cierto tipo de crítica: "Gómez Bosch no pertenece a ninguna de las modas esquizofrénicas, perturbadoras de la pintura..." (62), y en el texto del catálogo, Gil Fillol explicaba que su preferencia por temas canarios "... está justificada por los éxitos anteriores y también por una razón sentimental " (63). Por la amplitud, veracidad y

diversidad de su obra, estima este crítico, Gómez Bosch es uno de los más fieles embajadores del arte que Canarias podía enviar a la península.

Participa en la VI Regional de Bellas Artes y obtiene un 2º accésit por su óleo "Bodegón de aguacates"; presentó además en esa bienal "Marina del Rincón" y "Paisaje de Tejeda". Continuó concurriendo a dos ediciones más de estas bienales del Gabinete Literario. A la VII Regional llevó "Mar y Rocas (El Rincón)", y en la IX Bienal, 1960, "Marina", "Atardecer en Las Canteras" y un retrato por el que recibió el Premio de Honor en Pintura. Trás la polémica desatada por desacuerdo en la otorgación de los premios, Gómez Bosch dejó de participar en las bienales del Gabinete Literario (64). En 1955 vuelve a exponer individualmente en el Museo Canario y, al año siguiente, 50 cuadros de sus temas preferidos se exhibieron en las salas de la calle Triana 130 de Las Palmas (65).

Nuevas individuales se suceden en Las Palmas en 1957, 1958 y 1960. En 1959 expuso en la Galería de Arte del Círculo Militar de las Fuerzas Armadas de Caracas (66). Este viaje profesional a América supuso un encuentro con

el arte de Venezuela. Por estos años se acentúa la crítica de los que defienden los movimientos vanguardistas y la de los del arte más tradicional. El sigue incólume ante esta polémica.

Sin falta sigue su cita anual en el Gabinete Literario, exponiendo entre 1961 y 1970. " Atarearse todo el año por acá y por allá, en la montaña o en la orilla del mar, reuniendo óleo a óleo la colección que presenta después, compacta y sólida, a la adulación del público. Y todos los años ofrece un matiz nuevo, una nueva faceta espiritual, un nuevo motivo emocional, en demostración de la bien dispuesta agilidad que sus años conservan como una bendición de Dios " (67). En 1961 hace una antológica de 38 paisajes de los últimos años: Tesén, almendros en flor, marinas como "Crepúsculo en gris", "Ocaso", "Reflejos-Playa de la Laja". 1962, exposición en el Hogar Canario de Madrid: 38 cuadros entre marinas, bodegones, paisajes y un autorretrato (68). Durante su estancia en la capital le decepcionó la decadencia de la Exposición Nacional, aunque reconoció el auge que presentaba el ambiente artístico. Nuevas exposiciones en el Gabinete Literario en 1962, 1963: marinas y paisajes de las cumbres (69), 1964, 1967: el trabajo de tres años (70). En 1967 su obra figuró en la colectiva "El Arte actual en

Canarias", en el Gabinete Literario y participó en la muestra inaugural de la sala El Cenobio de Las Palmas. En 1968 la Sociedad NEOTEA organiza un "Homenaje a Cástor y Tomás G. Bosch" en el Pueblo Canario.

En 1970, a sus 87 años, realizó su última individual en el Gabinete Literario: paisajes, retratos, bodegones, marinas de Las Canteras, La Laja y Lanzarote. Dona a esa entidad la acuarela "Ruta de almendros por Tenteniguada". 1974, colectiva del Castillo de La Luz "50 años de arte en Las Palmas". En ese mismo año es nombrado directivo y socio de honor del Gabinete Literario, recibiendo un homenaje por sus 90 años. 1975, colectiva inaugural de las nuevas salas Venecia, Las Palmas; "Las Palmas XX", Casa de la Cultura de Arucas; individual en la sala Carroussel del edificio de Congresos de la Haya (Holanda) y en la sala Cairasco de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria (71). A ésta le sucedieron otras dos en la misma sala Cairasco, 1978 y 1979, la última un año antes de su muerte, "tras superar no pocas tribulaciones - ¿ qué artista en esta conflictiva España no las tiene ? - y muy serios quebrantos de salud en los últimos años, Tomás Gómez Bosch vuelve a ofrecer una nueva exposición - lo que no deja de ser un acontecimiento - ante su público, justo cuando ya ha superado la difícilísima cota de los

noventa y cinco años... Apoyándose en su muleta compañera, Tomás Gómez Bosch sube cada día y todos los días - "con una ilusión tremenda" , como dice él mismo -, a su estudio. Allí, entre muchas cosas evocadoras y entrañables - fotografías dedicadas, colecciones valiosísimas de libros de arte, de lienzos antiguos, etc., el pintor trabaja de diez a una; pero trabaja afanosa, intensamente, sin cesar, sin perder un minuto..." (72). Se le concede la medalla conmemorativa del Bicentenario de la Fundación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. En 1980 se exponen 13 obras, propiedad del pintor, en una Antológica póstuma en el Club de Prensa Canaria, Las Palmas.

Su obra paisajística:

En cuanto a número de obras, Gómez Bosch fue uno de los artistas canarios más fructíferos. Le distingue la uniformidad de su estilo, siempre fiel al realismo impresionista que sintió como suyo y con el que mejor se expresó. " No ha intentado nada fuera del realismo, porque ahí, en lo que ve, en lo que siente, ha encontrado la parcela precisa de su expresión pictórica. Su pintura,

pues, se puede resumir como la variación armoniosa y apasionante sobre el único tema de la naturaleza" (73).

Aunque cultivó el retrato con suma preferencia, pintó, impulsado por Zuloaga, multitud de bodegones a partir de 1944. El artista que le estimuló a pintar el paisaje y la marina fue Eliseo Meifrén, que le incitó "a llevar al lienzo las olas contra las tierras volcánicas de Canarias". La marina y el paisaje constituirán una temática más dentro del conjunto de toda su producción. En 1900 aprenderá de Meifrén sus luces apagadas y suaves, evidentes en distintos puntos de su larga producción pictórica, en especial en sus marinas de "La Laja", "Las Canteras", o las negras rocas de "El Rincón", lugares predilectos que pintó hasta la saciedad. Las primeras marinas que realizó bajo el influjo directo de Meifrén están fechadas en 1905 y recogen la quietud de las aguas, los reflejos lumínicos y las tonalidades suaves de su maestro. Pero es sobre todo a partir de 1940 cuando se entrega de lleno a captar la belleza del mar, a buscar su temperamento: oleaje, bajamar, sus matices y cambios de luces.

A partir de los años 40, cuando retorna a la pintura después de años de ausencia, concede a ésta plena dedicación y desarrolla las lecciones aprendidas de Meifrén. En toda su obra se alternarán cuadros de gran valía técnica y estética y otros de menor calidad. Uno de los cuadros más interesantes, anteriores a 1940, es el titulado "Trilla en Tafira", fechado en 1915, el cual presenta un tratamiento fauvista en el color a base de azul y amarillo muy vivos y brillantes; fuertes empastes y libres pinceladas deshacen la línea del dibujo acercándose a la técnica impresionista. Por otro lado, en este cuadro ha conseguido una hábil composición por el ritmo diagonal en que están colocados los bueyes. Esta aplicación fauve del color no será típica suya, en él dominarán las gamas apagadas y suaves acordes de grises.

En 1941 descubre para la pintura las rutas menos conocidas y exploradas de Gran Canaria. Se aventura por los senderos de las montañas de Ayacata, rocas abruptas y petrificadas, llenas de contrastes y formas, de valores plásticos. En 1944 se expresa así: " la zona sur de la isla es la que más me atrae, es un paisaje de gran colorido como no lo hay en España, de bella aridez salvaje, fuerte, monolítico, con su topografía de cumbres y montañas ", "la pintura está capacitada para aportar,

fuera y dentro de nosotros mismos el conocimiento de espléndidos lugares ignorados, sirviendo incluso de reclamo al turismo, en ese contraste ideal con que nos ha favorecido la madre natura " (74). Así G. Bosch tiene la seguridad y claridad de hacer una pintura directa, que desentierra los tesoros del paisaje y lugares isleños como punto de atracción para turismo.

Alternará siempre el paisaje de tierra adentro y la marina, presentes de continuo en sus exposiciones. Bosch, que se nos muestra como un apasionado de Meifrén, pintó para su exposición del Gabinete Literario de 1942 18 marinas del norte y sur de Gran Canaria: "La Playa del Hombre", "La Mareta", "Mar en calma", "Marisco y mar", "Espuma y roca", "Acantilados", en donde el movimiento de las olas, la espuma, los reflejos, las distancias, evocan a un virtuoso de la paleta y un ponderado observador de los elementos naturales. Las marinas poseen una cierta poesía y un realismo virtuosista que concibe la diversidad de horas y luces. Los paisajes de Artenara dominaron en los óleos que presentó en la Regional del Gabinete Literario en 1943: "Reflejos de Poniente", "Degollada del Carrillal", "Casa de la Maestra de Escuela", "Sol de mañana", "Risco el Portillo" (75). Atento y disciplinado observador de la

naturaleza, es de destacar el papel que juega en sus cuadros la atmósfera y las amplias perspectivas. Cuando presentó en el Museo de Arte Moderno de Madrid 4 paisajes y 5 marinas, el Marqués de Lozoya eligió para el Museo "La Degollada de las Yeguas", obra inspirada en un paisaje del sur de Gran Canaria. Su obra sigue presentando una gama sorda, sobria de grises, una pintura directa y desprovista de efectismos.

En relación a su exposición del Gabinete Literario de 1944, en la que mostró paisajes de Santa Brígida, Santa Lucía, Moya, Ayacata, J. Artilles se atreve a achacarle la falta de un estilo, la rapidez con la que trabajaba y la escasa evolución de su obra: "la obra de arte exige mimo y tiempo. Antes trabajaba sin prisa ni ahogo. Ahora corre sobre el lienzo como un periodista, pero el artista no hace periodismo..." (76). Por otra parte M. R Alonso apreciaba más sus bodegones que los paisajes en una crítica en ocasión de la exposición en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, en 1946: "exceptuando el frío rincón de la casa blanca de Tenoya, de gran vivencia pictórica, no es el paisaje, dentro de un impresionismo ya decantado, el tono fuerte de la paleta de Gómez Bosch" (77). En esta exposición había presentado, junto a los

bodegones, sus típicas marinas del sur de Gran Canaria y paisajes y rincones de Tenoya.

Sin trastocar la realidad, sigue pintando cielos, mares, flora y tierras de Gran Canaria, realzando su belleza a través del proceso impresionista. Valoraba los términos, empastaba con aleaciones, captaba la luz en su más pura limpieza y transparencia, estableciendo de esta manera una escala de lo más sutil. En la exposición del Gabinete de 1947 aparecen, junto a las marinas de La Laja y sus acostumbrados paisajes, nuevos elementos: varias perspectivas campesinas con fondos cumbreros que contrastan con su temática anterior. Nacen ahora los paisajes de Tesén: "Almendros en flor", "Laderas del Barranco". En el encuentro con lo inmóvil, G. Bosch pospone su yo subjetivo a la objetividad de lo extremo, considerando lo subjetivo como accesorio. Fue un pintor contemplativo que observó la realidad y los diversos elementos naturales como un espectáculo.

En los años 50 continúa inalterable, entregado a su arte. En el catálogo de la exposición del Museo Canario en 1952 figuraban: "Almendros en flor", "Almendros verdes", "Tesén", "Lluvia", "Olivos-Santa Lucía", "Gris",

"Invierno-Santa Brígida" y dos marinas "Gando" y "La Laja". La Prensa, de Barcelona, decía de G. Bosch: "...la obra de G. Bosch, de gran carácter plástico, carece de vacilaciones. Es en realidad un alarde de exactitud y técnica poco frecuente" (78). Fue ante todo un cronista, un ilustrador de las tierras de Gran Canaria. A un sentimiento por la naturaleza isleña se añadía la veracidad y exactitud con que la captaba, compenetrándose con el paisaje que le circundaba. En su viaje a Venezuela en 1959 amplía su mundo temático al identificarse con el paisaje de aquel país. El periódico El Universal de Caracas decía en ocasión de su exposición en Caracas, en la que presentó paisajes y marinas canarias y venezolanas, "Avila en abril", "Cumbres rojas": "...pertenece a una familia de pintores y es un continuador y renovador de la tradición de los paisajes isleños, hoy justamente calificados dentro del importante movimiento hispano. Un realismo personalísimo y no ajeno a las conquistas del mejor impresionismo ..." (79). Por su parte, Gómez Bosch decía del arte que vió en Venezuela "...lo abstracto está de moda en todas partes. Allí también abunda extraordinaria y exageradamente. La pintura figurativa en Venezuela abunda tan poco que son los pintores más o menos de mi época los que la realizan. Se me imagina la razón de esta abundancia de arte

abstracto en aquel país: está de moda y como es moda es el tema de la actualidad pictórica de aquellas tierras " (80).

En 1960, en su exposición de Las Palmas, Víctor Doreste, señalaba: "Gómez Bosch se renueva y ello significa que reflexiona con fortuna sobre los asuntos y la técnica de su creación. En sus cuadros la realidad aparece físicamente transfigurada porque el artista no suele rehusar la intervención necesaria de la fantasía que es la pura libertad que es la pura libertad frente al mundo de los ojos " (81). Pero este tímido progreso en su oficio está dentro de una continuidad estética. A partir del 1961, en la exposición del Gabinete, nos descubre el remanso y placidez de las playas solitarias y el mar en calma de La Laja, Las Canteras, Bañaderos: "Ocaso", "Crepúsculo", "Reflejos". A lo largo de los 60 sigue recogiendo los atardeceders luminosos y oscuros, luces encendidas en oro y naranja, juegos de tonos plateados.

Las playas y cumbres de Gran Canaria serán temas que se repiten a lo largo de los años 70, añadiendo lugares de Lanzarote como "Calas del Sur", en su exposición del Gabinete Literario en 1970. Ajeno a cualquier renovación,

manifestó no entender las corrientes abstractas. En 1975 en su estancia en La Haya pintó paisajes holandeses: "Exposición de tulipanes en Kenkenhof", "El Park Ockenbeng Waldeck", "Arboledas de otoño", éstas se exhibieron en la sala Cairasco junto a sus marinas de La Laja, Canteras, El Rincón y Las Cumbres.

Gómez Bosch, impregnado del color de la naturaleza, atento a sus formas y luces cambiantes, poseedor de un buen oficio, ha seguido siempre fiel a una línea pictórica realista impresionista, que rechazaba cualquier intromisión vanguardista. Este rechazo es manifiesto no sólo en la práctica de su obra sino en sus mismas palabras. Durante los 97 años que vivió trabajó intensa e incesantemente, dejando una enorme producción de fácil acogida para determinado tipo de clientela. Desde 1940 expuso constantemente y al lado de los artículos de prensa más críticamente acérrimos, que manifestaban las ideas innovadoras de los movimientos modernos a la par que un rechazo de su labor, se encontraban críticas favorables a su arte. Leyendo los periódicos desde los años 50 es curioso observar el contraste de un artista apoyado en su estilo, haciendo oídos sordos a las nuevas actitudes abiertas por los grupos vanguardistas. Pero así y con todo no deja de ser apreciable, por su magnitud,

calidad y dedicación hasta el final de sus días; por eso mismo ha sido uno de los artistas más queridos y admirados en Canarias.

3.- IMPRESIONISMO: NICOLAS MASSIEU Y MATOS

Biografía:

Nicolás Massieu y Matos (Colacho Massieu) nació el 12 de marzo de 1876 en La Angostura, municipio de Santa Brígida (Gran Canaria), dos años antes de que en París se celebrara la 1ª exposición de pintores impresionistas. Realizó sus primeros estudios en el Colegio San Agustín y su afición a la pintura nació con su tío Nicolás Massieu y Falcón, con quien iba a todos los lugares para verle pintar. Fue estimulado también por su abuelo que le repetía "tú serás un Fortuny"; en cambio su padre consideraba la pintura una pérdida de tiempo. Empeñado en que entrara en la vida comercial, su progenitor lo envió a Inglaterra donde permaneció desde 1894 a 1901, concretamente en Liverpool. En esta ciudad compaginó el negocio frutero con el aprendizaje artístico, pero pronto abandona aquel y se decide por la pintura, "...comprendiendo que eso no había nacido para mí, alterné los deseos de mi padre con mi gran pasión. Me fui a unas clases de dibujo y en ellas decidí mi verdadera vocación: la pintura".

En 1901 marchó a Italia en donde enriqueció su aprendizaje artístico al entrar en contacto con el arte

clásico y los maestros del Renacimiento, pero " encontró en Italia demasiado apego a los clásicos, que no logró asimilar; y, por ello, allí aprendió poco. Ni venció las dificultades que a cada paso le asaltaban, ni pudo orientar su arte por un claro camino libre de vacilaciones, ni crearse un estilo definido.....no adquirió perfección artística, si bien todo lo admirado quedó para siempre gravitando en el complejo de su formación " (82).

De 1904 a 1909 se encontraba en París dedicado de lleno a la pintura. En la capital francesa está la clave de su verdadera formación y su buen oficio al entrar en contacto con los grandes del Impresionismo. De ellos captó el arte de combinar los colores, una de las principales características del pintor. Frecuentó la Academia Julien y perfeccionó con Jean Paul Laurens la técnica del dibujo. Sin embargo, fue Carrière su auténtico maestro, a cuyo taller asistió como alumno y del cual aprendió a moderar sus impulsos.

En 1909 Nicolás Massieu regresó a Las Palmas donde permaneció poco tiempo, pues ese mismo año viajó a Argentina y se estableció en Buenos Aires con su hermano

Pedro. Allí realizó una obra pictórica abundante, pero desconocida para nosotros, que alternó con otros trabajos. En 1914 regresa definitivamente a Las Palmas. Como Botas y Néstor, Nicolás Massieu se había arriesgado a salir fuera del archipiélago en busca de horizontes distintos y de un aprendizaje que no hallaba en su tierra. Opositó a cátedra de dibujo y fue profesor de esta asignatura de Segunda Enseñanza en el Instituto de Las Palmas, cargo que ocupó hasta su jubilación. Por poco tiempo dió también clases de pintura a los alumnos de la Escuela Luján, creada en 1918.

A lo largo de su vida realizó diferentes exposiciones individuales y colectivas en Las Palmas y Tenerife y participó en colectivas provinciales y de carácter nacional. En 1909 expuso, por primera vez en la península, en una colectiva de autorretratos en Barcelona. En 1926 presentó, en el edificio municipal del Hotel Santa Catalina de Las Palmas, 20 retratos y 30 paisajes: "Tejeda con almendros en flor", "Madroñal con campos de trigo", "Pinar de Tamadaba", "Rocas de la Isleta", "Risco de San Nicolás", "Risco de San Roque", "Vieja ermita de Santa Catalina", "Pambaso", "Jardín de Santa catalina", "Sol de la tarde en La Angostura" etc.. En 1933 celebró una antológica de paisajes en el mismo

Hotel de Santa Catalina. En 1936 expuso sus más recientes paisajes en el Gabinete Literario, con el fin de ceder el producto de su venta, a mitad de precio, al ejército entonces en lucha. Al año siguiente vuelve a exponer, en beneficio de los soldados, en el mismo centro retratos y paisajes: "Barranco de Tejeda", "Oasis del Sur", "Almendros en flor de Tejina", "Nublo desde Santa Cruz de Tenerife", "El Rincón". En 1939 mostró en la calle Triana 50 paisajes y el retrato del pianista Romero Espínola, a beneficio de la Casa del Niño y del Asilo de Ancianos.

En 1943 participó en la colectiva homenaje al Marqués de Lozoya y en la Primera Exposición de Arte y Artesanía del Gabinete Literario; como animador y miembro del jurado de dicho certamen presentó fuera de concurso 21 obras entre las que figuraban 13 paisajes de Tejeda y del Valle de Agaete. 1944, Regional de Bellas Artes, obras fuera de concurso: "Barranco de Agaete", "El Confital", "Barranco de Azuaje", "El Roque-Tejeda", "Paisaje de Santa Lucía (Oasis de Tirajana)". 1944, "Artistas de la provincia de Las Palmas" en el Museo de Arte Moderno de Madrid, 4 retratos, 3 bodegones, 9 paisajes: "Roque del Rey", "Barranco de Azuaje", "Santa Lucía (Oasis de Tirajana)", "El Caidero (San Mateo)", "Los Bezerrales (Agaete)", "Tejeda", "Barranco de Agaete", "Barrio de San

Roque (Las Palmas)", "El Madroñal", y 3 marinas: "Candiles del Rincón", "Candiles del Rincón" y "Rocas y Espuma". 1945 concurre con otros 29 artistas al II Salón de Otoño del Club PALA. 1946, Bienal de Bellas Artes del Gabinete Literario, presentó "Flora canaria" fuera de concurso; exposición de bodegones en el G. Literario. A raíz de la muestra del Museo de Arte Moderno de Madrid se le hizo entrega, en 1946, de la Cruz "Alfonso El Sabio", por iniciativa del Marqués de Lozoya. 1948, Bienal de Bellas Artes del G. Literario, 4 bodegones y 3 paisajes: "Viejos almendros floridos", "Paisaje de Tejeda", "Santa Lucía"; en esta convocatoria obtuvo un primer premio en pintura por un bodegón. 1948, Exposición Regional de Pintura de la Universidad de La Laguna, presentó un paisaje y En acecho, retrato con el que obtuvo un primer premio de la Dirección General de Bellas Artes; Antológica del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, organizada por el 4 Club (85). 1949, exposición en el Gabinete Literario de 40 cuadros y entre ellos paisajes de las cumbres y marinas: "Atardecer de Pinos de Pajonales", "El Rincón", "La Angostura", "Roques de Tejeda", "Tirajana", "Santa Lucía", "Tempestad petrificada", "La Sorruda" etc.. En ese mismo año intervino con su obra en la apertura de la galería W. & J. de Las Palmas.

En 1950 sus cuadros se mostraron en la V Regional del Gabinete Literario, en la colectiva "El Mar" en el Real Club Náutico de Las Palmas y organizó en esa ciudad una exposición de 50 apuntes de paisajes de Gran Canaria y algunas marinas. 1951, colectiva a favor del "Arbol bonito" en la galería Wiot (86). En 1952 se celebraron las fiestas de la Incorporación de Gran Canaria a Castilla con una Exposición-Homenaje a Nicolás Massieu. Esta antológica en el Pueblo Canario, Las Palmas, recogió una visión completa de toda su carrera artística a través de 190 cuadros. Se realizó una primera monografía del artista a cargo de Pedro Cullen del Castillo, Delegado Provincial de Bellas Artes (87).

Después de realizar una gran obra pictórica y una loable labor pedagógica, Nicolás Massieu y Matos murió el 12 de abril de 1953 en Ciudad Jardín, Las Palmas. Con posterioridad su obra ha figurado en múltiples muestras colectivas: galería Wiot (1949-1974); "Paisanos y paisajes de las islas" en el Banco de Bilbao, 1983; "Luces en la Escena Canaria" en Jerusalén, 1987, "El Risco" 1949, propiedad del Ayuntamiento de Las Palmas de G. C., figuró en la exposición "La Arquitectura en la Pintura Canaria del siglo XX", Galería de Arte Contemporáneo del Museo Néstor, 1989, etc.. En 1977 la

Casa de Colón celebró un Homenaje por el centenario de su nacimiento (88).

Obra:

En 1900 Nicolás Massieu no se encontraba en Las Palmas por tanto no coincidió con Eliseo Meifrén. Aprendió los procedimientos impresionistas en París, donde estuvo entre 1904 y 1909. Hasta su regreso definitivo a Las Palmas, en 1914, no había soñado en ser paisajista. Como un canario nostálgico su atención se fijó en la naturaleza insular, tras enfrentarse con su luz y sus efectos de variados juegos cromáticos. Sus preferencias iniciales apuntaban al retrato y escenas costumbristas con paisajes de fondo, a veces superficiales y tratadas de forma convencional.

Cuando comenzó a interesarse por el paisaje fue en 1911 y desde entonces su obra más importante estará ligada a este género, que giró fundamentalmente en torno a su isla y su naturaleza. Por eso recibió el título de "Pintor de Gran Canaria" ya que la evocó con un lirismo como nadie había hecho. "Sería la dulzura del domesticado campo francés o la infinita desolación de la pampa

argentina lo que hiciera evocar y concretar en la mente del grancanario la agresividad de nuestros montes, la crudeza de nuestra luz y la diafanidad e ininterrumpidos cambiantes del colorido de nuestras tierras. Cuajó así, poco a poco, lo que con el tiempo haría de Nicolás Massieu el mejor intérprete de nuestros campos " (89).

En las dos antológicas que se celebraron en su honor en 1952 y 1977, con 190 obras la primera y 203 la segunda, se puede apreciar el desarrollo del paisaje de Massieu, y de toda su carrera artística, ya sea en cuadros definitivos o en pequeños bocetos para la realización de la obra acabada. Estos bocetos constituían apuntes rápidos, de cortas dimensiones, tomados al natural, que luego en el estudio trasladaba al lienzo en formatos mayores. La muestra existente de estos apuntes es bastante numerosa, y al ser realizados con gran objetividad y agilidad son considerados a veces más importantes que sus cuadros definitivos. En estos bocetos vemos a un pintor genuino, admirador y captador del paisaje al aire libre, "el paisaje de D. Nicolás no es sólo eterno por su arte, sino también por ser el paisaje geográfico que nos hace don en pocos cuadros la visión completa de la isla " (90)

Su etapa más brillante dentro de la tradición del mejor impresionismo es la comprendida entre los años 20 y 30. Con anterioridad su paisaje estaba inmerso en escenas de tipo realista y costumbrista, de las que tenemos un primer ejemplo en "Playa de Venecia", firmado en 1881 y propiedad del Cabildo Insular de Gran Canaria. En este cuadro se reproduce una escena de barcas y pescadores. Sin embargo, el mar no estaba dentro de sus preferencias ni tampoco lo estará con el tiempo. El artista fijará más su atención en los paisajes del interior, en valles, barrancos y, sobre todo, en las cumbres de Gran Canaria. Poseía una visión del paisaje que ya en Italia había comenzado a cultivar con notoria calidad. De las dos primeras décadas cabe destacar: "Vista de Frascati", 1901, "Mujer con talla", 1905, "Bosque de Ossorio", 1911, y sobre todo "La Trilla", de 1912, paisaje en tonos amarillos con varios hombres faenando, más cercano al realismo de Millet que al impresionismo.

A partir de 1920 agolpa el color sobre el lienzo, en pequeños trazos con pincel o espátula, provocando de esta manera la mezcla óptica según el método impresionista. Maestro de la espátula, con ella consiguió extender gruesos empastes captando la luz y la atmósfera en las diferentes horas del día. Ejemplos sugerentes de este

impresionismo lo encontramos en obras como, "Lavanderas", 1926 - existe otra versión sin firmar -, cuadro en que las figuras meramente esbozadas se pierden en un paisaje donde el pintor captó los efectos de luz y no las formas. Lo mismo ocurre con "Botes varados", de 1929, o "Castillo de San Cristóbal", fechado en 1944.

Aunque Massieu pintó toda la isla de Gran Canaria, desde las costas serenas y acantiladas hasta las empinadas montañas con faldas peladas y pobladas de flora, en un principio preferió las medianías, desde San Mateo a Teror pasando por las tierras de cultivo, patios, trillas, bosque de Ossorio, "Santa Brígida", 1922, El Madroñal, 1926, lugares donde abunda el verde y la luz no es muy intensa. Después pintó los Roques de Gran Canaria y Tejeda, temas cumbres en su producción pictórica: "El Teide desde la Cumbre", 1932, "El Bentaiga", 1936, "El Nublo con almendros en flor", obra de la que existen multitud de versiones, "Paisaje de Tejeda", 1930, "Santa Lucía de Tirajana", 1940. También pintó paisajes costeros, "Cantiles del Rincón", 1938, "Castillo y Playa de San Cristóbal", 1930. Otros lugares: "Valle de Agaete", "Barranco de Moya", 1938, "Barranco de Azuaje", 1941, "Barranco de Agaete", 1932, "La Puntilla". De la misma manera se acercó a la ciudad y a sus alrededores,

las montañas de la Isleta y, sobre todo, los Riscos, enclave de la obra de los pintores indigenistas canarios, en especial de Jorge Oramas.

Frente a la sobriedad colorista de la primera época sus obras de los años 20 se caracterizan por una entonación viva y brillante, algo que se evidencia en su exposición de 1926 en el Hotel Santa Catalina. Se ve ya a un Massieu infiltrado en los lugares de Gran Canaria para obtener de la naturaleza una vibración lumínica envolvente. La lucha entre costumbrismo e impresionismo se estaba resolviendo en estos momentos. Sin embargo, los apuntes de Massieu son en general más frescos y espontáneos que sus cuadros grandes, más duros y de dibujo más perceptible, más realistas en definitiva.

El paisaje va a conceder a Massieu una mayor libertad de expresión que los otros géneros que cultivó. La utilización del lenguaje de la luz mediante la mezcla óptica de los colores a base de manchas de vigoroso empaste va a dar la tónica de la objetivación de su obra, la claridad, limpieza y eficacia. Al captar el paisaje en varias versiones, a distintas horas y con diferente luz, concedía a los volúmenes agrestes, El Bentaiga por

ejemplo, múltiples formas, desde las más tempestuosas a las más apacibles y acogedoras. Aprovechó la plasticidad de las tierras de Gran Canaria para hacer vibrar la materia pictórica mediante una graduación técnica en la construcción de formas. "Soy un hombre que ha vivido muy con el paisaje y amo la naturaleza", "mi vida siempre se ha deslizado sencillamente. No he tenido más complicaciones que las que me surgen con la pintura" (91).

A partir de 1940 su obra va perdiendo esa frescura de ejecución y naturalidad y sus cuadros, salvo algunas excepciones, se hacen más realistas pero sobre todo repetitivos, atendiendo mayormente a la fidelidad de la representación. Esto se puede observar comparando los Riscos de los años 20 y "El Risco de San Nicolás", de 1949. "Massieu fatalmente, como le ocurrió a todos los artistas regionalistas, halló una amplia clientela en la burguesía local, y fue posiblemente el gusto de ésta la que impuso al pintor su progresiva manera realista" (92). Incansable sigue pintando las Cumbres: "Los tres Roques de Tejeda", 1947, "Almendros de Tejeda", 1948, "Casas abandonadas de Tejeda", 1947. De nuevo las marinas de "La Laja" y "El Rincón, " San Bartolomé de Tirajana", 1947, "Valle de Agaete", 1951, etc.. El resultado lleva a

la irregularidad de toda su producción, algo, por otra parte, propio de un artista que ha pintado mucho. Esto se ve reflejado en sus cuadros más realistas y amanerados y en aquellos en donde vibran los tonos impresionistas.

De todas formas Massieu nos ha dejado una obra apreciable y una imagen realmente hermosa de la isla, "el paisaje canario es en los lienzos de D. Nicolás Massieu una síntesis viva en la que todos los elementos aparecen valorados con bello y certero cromatismo. El toque ancho y empastado, la claridad y limpieza del color, el perfecto juego de luces y matices, la esencial y acendrada sobriedad lineal del conjunto, confieren a estos cuadros de Massieu el valor de verdaderas obras maestras de la pintura española. Nunca tuvo el paisaje de nuestras islas, tan bello en su aspereza tectónica, ni más fiel intérprete ni más emocionado y profundo evocador" (93).

Puede decirse que con Botas Ghirlanda y Nicolás Massieu el paisaje impresionista se asienta definitivamente en Canarias a primeros de siglo, dejando atrás venas románticas y realistas. Estos dos artistas concedieron al paisaje una autonomía al profundizar en

sus valores estéticos y técnicos, en la luz atmosférica y en una temática que ya es isleña. Pero, aunque ambos estuvieron vinculados a Canarias, en Botas la ubicación fue secundaria, el tema no configuraba definitivamente su pintura. Los paisajes de Massieu están localizados.

Aunque su obra en algunos momentos se acerca a un colorismo casi fauve y a una construcción cubista de las formas, ismos de primeros de siglo, su evolución retrocede al realismo y no marcha hacia tendencias más innovadoras. El mismo lo explica así: " no me convence la pintura moderna de vanguardia, aún cuando entre los pintores de éste género hay algunos muy buenos, los trabajos me hacen el efecto de ser resultado de una impotencia para realizar cosas mejores. Desde luego es una cosa pasajera pero puede aportar valores nuevos " (94).

Con estas palabras del crítico Westerdahl podemos resumir casi toda una vida dedicada al arte: " Massieu no es un jefe de escuela. Es, simple y exactamente, un hombre que le ha tocado en suerte vivir en el cruce de ese cambio de fuerzas, el paisaje físico y la interpretación psicológica. Acaso exista un "retraso de

fechas" pero el arte no se cuenta por días sino por largas etapas" (95).

NOTAS

- (1) Del Colegio San Agustín, situado en la calle Herrería, recibieron las primeras enseñanzas de dibujo artistas que descollaron a primeros del siglo XX. Este Colegio, fundado por López Botas, influyó en los destinos culturales de Gran Canaria. Sus alumnos recibieron de su director, Diego Mesa, un gran aliento espiritual.
- (2) Hilda Mauricio, del catálogo: "Trece Pintores Grancanarios". Banco de Santander, Las Palmas, 1981.
- (3) El Gabinete Literario había sido fundado el 1 de marzo de 1844; el Museo Canario en 1897, aunque su inauguración oficial tuvo lugar el 24 de mayo de 1880. Las Palmas, que comenzó a crecer en la segunda mitad del siglo XIX gracias al comercio y desarrollo de sus puertos, comenzó a celebrar exposiciones colectivas a partir de la emancipación de las enseñanzas artísticas del mecenazgo eclesiástico.
- (4) Julio Moisés, del catálogo: "Trece Pintores Grancanarios". 1981.

- (5) Las medidas del óleo "Calas" eran de 90x75. En esta Provincial de Bellas Artes, de 1944, Carlos Luis Monzón presentó además 4 dibujos a pluma de 75x55.
- (6) La exposición Provincial de 1944 en el Gabinete Literario había comenzado un año antes como exposición Provincial de Arte y Artesanía. A partir del 46 estos certámenes pasarán a ser Bienales de Bellas Artes, siendo para el artista, en los años 40, una de las pocas vías de acceso al conocimiento del público. Existía la esperanza de exponer y conseguir unos premios que evaluaran su trabajo dentro de las islas.
- (7) Cirilo Suárez presentó también los óleos "Ría de Ondarrea", de 80x70, e "Isleña", de 100x80.
- (8) Las obras presentadas fueron: nº 92 "Alfareras de la Atalaya", nº 93 "Vegueta", nº 94 "El Santón Ciego", nº 95 "El Gigante de la Cosecha".
- (9) S. D. de R.: "Apuntes para una exposición". Falange, Las Palmas, 14 de mayo de 1943. Cita referente a la exposición de la Regional de Arte y Artesanía del Gabinete Literario, 1943. La actitud de

despreocupación por las exposiciones y por conseguir éxitos, que señala el crítico, parece que perduró en Cirilo Suárez. El artista no quiso ser entrevistado para este trabajo, sus palabras fueron: "nunca se han acordado de mí, y ahora a mis 85 años ¿ para qué ?". Es cierto que hasta la fecha no se le ha rendido homenaje.

- (10) O.P: "Exposición Provincial de Bellas Artes, VI". Falange, abril 1944.

- (11) En el siglo XIX una colonia inglesa , establecida en Tenerife, había aportado el arte de la acuarela, describiendo tipos, paisajes y costumbres isleñas.

- (12) Carmen Nieves Crespo de las Casas: "Manuel Martín González". Aguayro, Las Palmas, nº 164, marzo-abril de 1986, (p.19).

- (13) Herman: "La Exposición Provincial". Falange, 11 de mayo de 1943, (p.6).

- (14) S. D. de R.: "Apuntes de una exposición-III". Falange, 16 de mayo de 1943, (p.3).

- (15) José M^a del Riquer Palau: "Exposición Regional de Bellas Artes". La Provincia, Las Palmas, 4 de mayo de 1946.

- (16) Rafael J. Vera: "El Pintor Martín González". Falange, 4 de noviembre de 1947, (p.6).

- (17) Rafael J. Vera, 1947 (p.6).

- (18) Juan Fuentes González: "Crítica pictórica: Martín González". Falange, 16 de noviembre de 1947, (p.3).

- (19) Bernardino de Pantorba: "Los Paisajistas catalanes, ensayo biográfico y crítico". Compañía Bibliográfica Española, Madrid, 1975. Y del mismo autor: "Eliseo Meifrén, ensayo biográfico y crítico". Editorial Delta, Barcelona, 1942.

- (20) Julián Gállego: " ¿ El Impresionismo en España ?". Insula, Madrid, nº 337, diciembre de 1974, (p.17-19).

- (21) José M^a Garrut: "Dos Siglos de Pintura Catalana, XIX y XX". Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1974.

- (22) J.A. Gaya Nuño: "El Impresionismo en España".
Dirección General de Bellas Artes, Madrid, octubre
de 1974.

- (23) Julián Gállego, 1974.

- (24) José Ma Garrut, 1974.

- (25) J. Larco: "Pintura Española Moderna y
Contemporánea". Madrid, 1976. Texto que corresponde
al pié del cuadro "Palma de Mallorca" (nº142).

- (26) Bernardino de Pantorba: "El Paisaje y los
Paisajistas Españoles", ensayo de historia y
crítica. Editorial Antonio Carmona, Madrid, 1943.

- (27) Correa Viera: "El Mar". La Provincia, 17 de mayo de
1950, (p.1-2).

- (28) Paloma Herrero: "Exposición de Eliseo Meifrén".
Eco de Canarias, Las Palmas, 2 de octubre de 1978,
(p.15).

- (29) Hoy día en el CAAM (Centro Atlántico de Arte
Moderno), Las Palmas. Este Centro, fundado en 1989,

conserva los fondos propiedad del Cabildo Insular que anteriormente estuvieron en la Casa Colón.

- (30) Le son concedidas 3.000 pts. de subvención para costearse los gastos de estancia en Roma. El Ayuntamiento de Las Palmas le compró también "Barranco del Drago", por 1.500 pts., con lo que Botas Ghirlanda pudo pagarse el viaje. Esta subvención anual para el año 1905, le fue prorrogada hasta 1908 inclusive.
- (31) En esta exposición presentó 3 paisajes de jardines de Versalles: "Coin d'un parc", "Le Jardin de la Reine", "Paisaje".
- (32) Presentó: "Sol de la tarde", "La Colegiata", "Jardín del Amor", "El Gamarejo-Aranjuez".
- (33) Miguel Tarquis García: "El Pintor Don Juan Manuel Rodríguez Botas y Ghirlanda (1882-1917), estudio histórico, crítico y biográfico". Revista de Historia, 1949, XV, 85, (p.66).

- (34) Pilar Carreño Corbella: "Juan Botas y Ghirlanda, 1882-1917". Edición de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife, Arte 7, nº 75.
- (35) 1917, el año en que murió Botas, fue justamente el mismo en que Fray Lesco (Domingo Doreste) planteó el proyecto de la Escuela de Artes Decorativas, que posteriormente llevará el nombre del imaginero Luján Pérez.
- (36) Guillermina Ramos presentó para la Provincial de Bellas Artes de 1944 20 pequeños paisajes al óleo (15 de 30x25 y 5 de 50x30)de Juan Botas, autorizando su venta por 500 pts. los grandes y 200 pts. los pequeños.
- (37) Fernando Castro, catálogo exposición Banco de Santander, 1979. Citado por Pilar Carreño C., (p.31).
- (38) Miguel Tarquis García, 1949, (p.64).
- (39) Botas, La Prensa, Santa Cruz de Tenerife, 5 de octubre de 1915.

- (40) Hoy en el CAAM.

- (41) Lafuente Ferrari, conferencia pronunciada el 7 de enero de 1944.

- (42) Conferencia pronunciada el 19 de marzo de 1944.

- (43) Miguel Tarquis García, 1949, (p.65).

- (44) Miguel Tarquis García, 1949, (p.71).

- (45) Pilar Carreño C., nº75.

- (46) Miguel Tarquis G., 1949, (p.74).

- (47) Miguel Tarquis G., 1949, (p.70).

- (48) Miguel Tarquis G., 1949, (p.67).

- (49) Miguel Tarquis G., 1949, (p.70).

- (50) Saro Alemán: "Néstor, un Pintor Atlántico". Ed. Labris, La Laguna, 1987 y Pedro Almeida: "Néstor, Vida y Arte". Caja Insular de Ahorros de Canarias, 1987.

- (51) Jiménez Martínez R.: "Jóvenes que trabajan, Néstor Martín". Las Efemérides, Las Palmas, 19 de junio de 1900.
- (52) M.: "Jóvenes artistas. IV- Néstor Martín Fdez. de la Torre". El Heraldó, Las Palmas, 8 de noviembre de 1900.
- (53) Philipppo: "Néstor Martín". El Telégrafo sin Hilos, Las Palmas, 5 de noviembre de 1902.
- (54) Pedro Almeida, 1987, (p.35).
- (55) Pedro Almeida, 1987, (p.30).
- (56) Eliseo Jerez fue amigo de la Escuela Luján al que se refiere Agustín Quevedo: "Una Actitud del Arte: Néstor Martín-Fernández de la Torre". Aguayro, nº 169, enero-febrero 1987, (p.28).
- (57) Sobre este artista existe la tesis de licenciatura: "El pintor Tomás Gómez Bosch", de María Rosa Bordes Benítez, leída en 1978, publicada por la Fundación Mutua Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

- (58) Andrés Ruiz: "Un rato de charla con el pintor Gómez Bosch". Falange, 24 de septiembre de 1944, (p.3 y 4).
- (59) Andrés Ruiz: "Gómez Bosch, el pintor que siempre lleva el alma de su isla". Falange, 26 de noviembre de de 1961, (p.3).
- (60) Título de las obras presentadas: "Reflejos de poniente", "Degollada del Carrillal", "Casa de la maestra de escuela", "sol de mañana", "Risco Portillo", "Salto del Negro", "Almendros en el muro - Ayacata", "Acantilado en sobra - El Rincón", "Playa de la Laja".
- (61) Las obras presentadas llevaban por título: "Rincón de jardín", "Risco de Ayacata", "Risco de la Degollada de las Yeguas", "Risco de la Degollada de Las Yeguas", "Acantilado el Rincón", "Playa del Hombre", "Reflejos de plata", "Playa de Melenara" y "El Rincón".
- (62) Federico Mendizábal: "Tomás Gómez Bosch". Falange, 21 de octubre de 1953, (p.2).

- (63) citado en: "Tomás Gómez Bosch y su exposición de Madrid". Falange, 10 de octubre de 1953, (p.2).
- (64) La polémica surgida en la otorgación de premios en las Bienales del Gabinete Literario fue debida a la falta de criterio y nulo estímulo hacia nuevas propuestas artísticas.
- (65) Las salas del antiguo Gobierno Civil fueron rehabilitadas como sala de exposiciones.
- (66) Para la exposición de Caracas pintó a la perfección el monte El Avila por la afinidad del paisaje y luz de Canarias y Venezuela.
- (67) Luis Benítez Inglott: "Pintura de Gómez Bosch". Diario de Las Palmas, 2 de diciembre de 1961, (p.3).
- (68) La conferencia inaugural fue leída por José Aguiar.
- (69) Entre las obras presentadas figuraba: "Bañaderos", "Montaña de Arucas", "Montaña de la Atalaya", "Punta de Gáldar", "Las Canteras a la luz del sol poniente", "Ocaso gris y oro", "La tarde de plata",

"Cielo y mar de incendio", "La Culata", "El Nublo",
"las Cumbres de el Bentaiga".

(70) Marinas: "La Laja", "Caserío y reflejos". Paisajes:
"Almendros en flor" (dos apuntes), "Ladera y Caserío
de los Llanetes", "Almendros en flor", "Casona",
"Ciruelos", "Paseo con ciruelos", "Barranco de
Tesén", "Laderas de Barranco".

(71) "La Laja", "Las Canteras", "Las Canteras", "San
Cristóbal", "Las Canteras", "Bañaderos", "El
Rincón", "Las Canteras anocheciendo", "Las
Canteras", "Las Canteras - puesta de sol", "La Laja -
Los Peñascos", "Park Ockenbeng Waldeck -Holanda", 3
cuadros de "Park en Oistenvijk - Arboleda en otoño -
Holanda", "Exposición de Tulipanes en Kenkenhof
Holanda", "Rincón de Tenteniguada", "Almendros en
flor", "El Nublo", "Riscos con almendros", "Rincón
de Tenteniguada", "El Bentaiga con almendros",
"Montaña con casita - Valsequillo".

(72) Palabras dedicadas por Agustín Quevedo en el
catálogo de su exposición en la sala Cairasco de Las
Palmas, 1979.

- (73) Agustín Quevedo, Calendario Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1979.
- (74) Entrevista con Andrés Ruíz, en Falange, 24 de septiembre de 1944.
- (75) Presentó además las marinas: "El Rincón", "Playa de la Laja", "El Salto del Negro - La Laja", "Almendros en el Muro - Ayacata", "Almendros en flor - Tejeda".
- (76) J. Artilles: "Dentro y al margen de una exposición". Falange, 26 de noviembre de 1944, (p.5).
- (77) R. M. Solano: "Notas de Arte". Revista de Historia, nº 76, octubre-diciembre de 1949.
- (78) La Prensa, Barcelona, 2 de diciembre de 1950.
- (79) Citado en : "Exito de Gómez Bosch en Venezuela". Falange, 29 de mayo de 1959 (p.3).
- (80) Respuesta a Pedro González Sosa en una entrevista realizada para Falange a su vuelta de Venezuela, 21 de noviembre de 1959, (p.6).

- (81) V. Doreste en el catálogo de la exposición, citado en Diario de Las Palmas, 16 de noviembre de 1960.
- (82) Servando Morales: Entrevista con "Don Nicolás Massieu". Falange, 22 de febrero de 1952, (p.3).
- (83) Pedro Cullen: "Nicolás Massieu, Pintor de Gran Canaria". Ed. Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1952, (p.10).
- (84) Con las 10 mil pts., que recibió del primer premio por el "Bodegón" (nº de catálogo 30), creó unas becas para artistas noveles.
- (85) Estuvieron presentes en la cena homenaje en el Ateneo de La Laguna : Eduardo Westerdahl, Francisco Bonnín y Ramón González Mesa.
- (86) Participaron también en la colectiva: Manolo Millares, Carlos Luis Monzón, Carlos Morón, Sergio Calvo, Santiago Santana, Gómez Bosch, Alberto Manrique de Lara, Padrón Diepa. Con la venta de sus cuadros se financiaría la subscripción que había de liberar al árbol de la tala.

- (87) Pedro Cullen, 1952.
- (88) La presentación del catálogo estuvo a cargo de D. Jesús Hdez. Perera.
- (89) Martín Moreno: "Nicolás Massieu y Matos, Pintor de Gran Canaria". La Provincia, Especial Domingo, 21 de julio 1985.
- (90) Luis Jorge Ramírez: "Don Nicolás es fundamentalmente naturalista...". La Provincia, 2 de julio de 1952, (p.5).
- (91) Dos citas de la entrevista con Servando Morales, Falange, 22 de febrero de 1952, (p.3).
- (92) Lázaro Santana: "Regionalismo y Vanguardia". Historia del Arte en Canarias, Edirca, (p.234).
- (93) En ocasión de su exposición en el Gabinete Literario, J.R. Doreste escribe en Revista de Historia, nº85, enero-febrero de 1949, (p.116).

- (94) Decarlo: "La entrevista del jueves: D.Nicolás Massieu prepara una nueva exposición". Falange, 24 de noviembre de 1949, (p.8).
- (95) Eduardo Wesderdahl: "El Pintor Massieu". Falange, 7 de febrero de 1948, (p.6).

III

EL INDIGENISMO

1.- LA ESCUELA LUJAN PEREZ Y EL INDIGENISMO

1-1. La Escuela Luján Pérez

Origen y organización. Fray Lesco.

La Escuela Luján Pérez y el movimiento Indigenista que surgió dentro de sus aulas supuso para el arte canario un cambio con respecto al panorama poco estimulante que respiraba el arte y la cultura de Gran Canaria. Hasta primeros del siglo XX los modelos estéticos de los artistas canarios se basaban en experiencias procedentes del exterior del archipiélago. Dominaba un realismo que en principio no aprovechó las novedades que iba desarrollando el mundo del arte, a la vez que un tipismo que no respiraba lo verdaderamente genuino isleño.

La fecha de 1929-1930 es significativa en cuanto que entre esos dos años se realizó la primera exposición colectiva importante de los alumnos de la Escuela Luján, compendio de todo lo aprendido, elaborado y madurado desde 1918, fecha en que dieron comienzo las clases. Toda una generación de escritores y artistas buscaron definir un proyecto de interpretación del mundo insular,

desarrollando su propia forma de expresión, moderna y personal, ante el objeto paisajístico.

Antes de introducirme en el Indigenismo y su interpretación del paisaje, es necesario hacer referencia al origen de la Escuela Luján, a su director, sus maestros, pedagogía y al contexto cultural en que surgió.

El 5 de junio de 1917 aparece en el diario "La Crónica", Las Palmas, un artículo de Domingo Doreste. "Los Decoradores del Mañana" (1), el cual proponía la creación en Las Palmas de una escuela de tipo artesanal. Entre otras cosas decía: "carecemos de escuelas. es decir, de laboratorios primarios de toda educación. No hemos de maravillarnos, por lo tanto, de que carezcamos de otros centros educativos que son tan necesarios como la escuela. Me refiero a los centros de educación artística, de carácter popular, que son complemento de la escuela y que no faltan en ninguna ciudad medianamente culta. En este páramo espiritual en que vivimos se echa de menos un principio, una tentativa siquiera de educación estética, que atenúe la clásica plebeyez de las gentes bajas y altas".

Domingo Doreste (Fray Lesco), 1868-1940, era hijo del impresor Víctor Doreste y Navarro. Entre 1893-94 cursó estudios como becario en la Universidad de Salamanca, siendo discípulo de Unamuno. En esa ciudad dirigió una revista estudiantil y colaboró en las principales publicaciones de la ciudad. En 1900 amplió conocimientos en el Colegio Español de Bolonia, doctorándose en leyes en ese mismo año. Ya en Las Palmas funda en 1903, con Rafael Ramírez Doreste, el diario "La Mañana". Participa en conferencias y publicaciones: "El Movimiento Obrero" (1903), "Los Exploradores de España" (1916), hasta que, nombrado delegado regio de Bellas Artes, crea la Escuela Luján Pérez en 1917.

Fray Lesco, como intelectual preocupado por la problemática cultural de su isla e imbuído de un espíritu liberal, creó una escuela que tenía resonancias de otras experiencias similares llevadas a cabo en Méjico: Escuelas de Pintura al aire libre dirigidas por Ramos Martínez. De la misma manera que el mejicano Ramos que, según anécdota contada por Enrique González Rojo en la "Gaceta Literaria" (2), después de recorrer Europa visitando lugares arqueológicos, museos, academias, de haber expuesto y ganado medallas, regresa a su país y contempla sus primeros lienzos, quedando convencido de

encontrarse ante obras puras, sin técnica ni lecciones aprendidas, lo cual le lleva a pensar en un sistema de enseñanza que pueda salvar futuras almas de artistas, así también Fray Lesco había reparado en la existencia de un arte popular en Canarias. "¿Quién los enseña?, ¿Dónde aprenden?, ¿Qué reglas siguen?. No lo sabemos; pero a cualquiera se le ocurre que estos modestos artífices, con mejores principios, lograrían también crear en su arte. Con una escuela, mejor dicho, con un taller de dibujo y modelado, lograrían modelos sorprendentes " (3). Pensó Fray Lesco encauzar la intuición de estos anónimos espontáneos mediante un sistema de enseñanza adecuado. Propuso, pues, la creación de un taller de dibujo y modelado abordando el tema del presupuesto inicial de 6.000 pts., las cuotas de los alumnos, 5 pts. al mes, y otras aportaciones, más el profesorado y ubicación. La denominación de decoradores es aclarada por él mismo más adelante, en la clausura de la exposición de uno de sus alumnos, Santiago Santana, en 1936: "...pero adviértase bien que el arte decorativo no es sólo el arte del decorador. Es una categoría superior. Por "arte decorativo" se entiende el arte que no tiene otra finalidad que la artística, el arte por el arte diríamos, si esta frase, hoy tan en boga, no tuviera un doble sentido" (4).

En diferentes artículos sucesivos amplía su primer objetivo: "la Escuela debía suministrar una enseñanza pero superior a la del taller, y madura sus objetivos: total independencia, no ligada a ningún centro de enseñanza artística y dependiente sólo de la iniciativa privada; escuela de tipo libre en donde exista un consorcio espontáneo entre maestros y alumnos, concediendo libertad de expresión en base al desarrollo de su propia intuición. El alumno es orientado, no dirigido, por el profesor, el cual le proporcionaba, además, los conocimientos de las nuevas tendencias artísticas. Finalmente llegó a la formulación de la Escuela como "Laboratorio de Arte" en donde se llevaría a cabo una labor experimental.

La propuesta tuvo un enorme eco e inmediata acogida, destacando su importancia los diarios del momento: "Eco", "La Crónica" y "La Provincia", de Las Palmas. Los esfuerzos de Fray Lesco dieron su fruto con la inauguración oficial de la Escuela en la calle León Tello 11, barrio de Vegueta, el 13 de enero de 1918. Escuela que se llamó de Luján Pérez en honor al imaginero canario. En el momento de la apertura había matriculados 30 alumnos de dibujo y 22 de modelado.

Señala Lázaro Santana que la colaboración pública, tanto de intelectuales que difundieron el objetivo de la Escuela en los periódicos locales como la ayuda económica de distintos estamentos de la sociedad canaria, especialmente de la burguesía y profesionales liberales, "contrasta con la indiferencia popular con que, en su momento se había acogido la fundación del Museo Canario" (5). Además, es necesario tener en cuenta la difícil situación económica que atravesaba el archipiélago en aquellos momentos, a consecuencia de la Primera Guerra Mundial.

El éxito de la Escuela se debió a la conjunción de varios factores políticos, culturales y sociales, además el pleito divisionista regional provocó el que todas las clases sociales prestaran apoyo y colaboración a todo proyecto que concediera a Gran Canaria preponderancia sobre las otras islas en el aspecto político y cultural. Se van pues transformando las circunstancias de atención hacia la cultura canaria. Escritores, poetas, historiadores, periodistas afrontan la labor de crear una literatura específicamente insular y una clase política insistía en lograr soluciones adaptadas a las necesidades que reclamaban las características peculiares canarias.

Maestros y pedagogía. Juan Carló:

Domingo Doreste fue el director, y sus profesores: Juan Carló de dibujo, Enrique García Cañas de modelado, y Nicolás Massieu y Matos de pintura. Otras ocupaciones obligaron a los dos últimos a dejar la Escuela, quedando Juan Carló como único profesor hasta 1927. De Juan Carló los alumnos recibían la parte práctica y de la formación humanística, temas teórico-artísticos y literarios, se ocupaba Fray Lesco y los intelectuales que frecuentaban el centro: Alonso Quesada, Tomás Morales, Saulo Torón, etc.. Aunque la Escuela Luján participaba del espíritu liberal isleño, no poseía un propósito político. Los alumnos, que tenían menos de 20 años, atendían de forma primordial a su aprendizaje; sin embargo es evidente la huella que les dejó ese ambiente en su educación humanista, y en la captación de una específica realidad canaria.

El lema de la Escuela Luján era salvar la personalidad del alumno, respetar su libertad de acción. Para que éste no perdiera su propio carácter el profesor tenía la función de orientar. Se trataba de aprovechar sus cualidades profesionales y, con esa enseñanza, que

fuera aplicadas posteriormente a su oficio. "Ha tratado en todo momento de ser escuela de arte espontáneo, no rehecho; de arte vivo, no calcado; de arte puro que tiene por sabia instinto individual, como esencia interna, y en lo externo un ingenuo amor a los motivos de la tierra canaria, que hasta que ella nació pocos espíritus habían gustado en toda su apretada belleza " (6).

Al alumno se le iniciaba por modelos. Primero sencillos, se ascendía luego a otros de mayor complicación para llegar al modelo vivo y animado. Los futuros artistas salían al campo a pintar al aire libre imbuídos de las enseñanzas de sus profesores Juan Carló y Nicolás Massieu, ambos artistas del Impresionismo. Sobre Nicolás Massieu ya hemos hecho referencia en el capítulo anterior. Juan Carló, nacido el 1 de marzo de 1876, en la calle Triana, fallecido en 1927, pasó como sus contemporáneos por el Colegio de San Agustín, que dirigía Diego Mesa de León. Con él estudió Nicolás Massieu. Ambos fueron durante un tiempo discípulos de Nicolás Massieu y Falcón. El reducido ambiente cultural de la isla de Gran Canaria les llevó a partir y fraguarse fuera un destino. Como Massieu, Carló visitó París y algunas ciudades suizas e italianas. En París pasó la temporada más larga y allí se formó en la atmósfera impresionista. Estuvo

también en salamanca como estudiante de Derecho junto a Fray Lesco. Su primera vocación fue la literatura y poesía y en ese aspecto fue un creador atormentado. Comenzó a pintar ya en su madurez, aunque sin gran dedicación. Como enseñante Carló fue un gran maestro dotado de sensibilidad, inteligente y penetrante ante cualquier problema; un maestro que no sólo aportó nuevos métodos de enseñanza sino que se preocupó por inculcar una verdadera inquietud por el conocimiento del arte.

Por su formación impresionista y el estímulo de la primera exposición de Nicolás Massieu consideraba necesario realizar sus cuadros al aire libre: campos de Gran Canaria, Tejeda..., sólo así podrían captarse las líneas esenciales de la naturaleza con su auténtica luz y color. Este método inexistente aun en la isla lo transmitió Carló a sus alumnos creando así una costumbre de pintura al aire libre.

Juan Carló vivió en el domicilio oficial de la Escuela Luján en la calle León Tello durante 10 años. En ese tiempo realizó la mayor parte de las obras que hoy se conservan.

1a Exposición colectiva, 1919:

Además de conferencias, lecturas poéticas y otras actividades de los hombres de letras más importantes de la isla, la Escuela Luján celebró su primera exposición colectiva de artistas canarios en el Gabinete Literario, del 20 de noviembre al 8 de diciembre de 1919. Se presentaron obras de Nicolás Massieu, Juan Carló, Gómez Bosch, José Hurtado de Mendoza, Federico Valido, caricaturas de Juan Millares Carló, y los trabajos de los primeros alumnos de la Escuela, que apenas llevaba abierta dos años: dibujos de Pedro Trujillo, D. Rivero, P. Delgado, Bartolomé Febles, Francisco Melo, Francisco Cabrera, Pedro Castellano y otros artistas escultores, con obras todas realizadas al natural, "... el salón del Casino estuvo visitadísimo, pues al indudable y nuevo atractivo de las obras expuestas por primera vez, se unió el que ofrecían los conciertos musicales a cargo de un septimino clásico dirigido por el maestro Agustín Hernández y los del pianista canario Federico Quevedo" (7).

En el mismo año de esa exposición entró en la Escuela Eduardo Gregorio - que venía desde Guía - presentado por

el rico propietario Juan Delgado Casabuena, amigo de Carló. Eduardo Gregorio, que se convertiría en uno de los más importantes escultores de Canarias, sustituyó a Carló en la docencia y dirección de la Escuela en 1927, cargo que ocupó hasta 1947 en que es sustituido por el pintor Santiago Santana, que había entrado unos meses después que el escultor.

Eduardo Gregorio, Plácido Fleitas, Santiago Santana, Felo Monzón, el último director de la Escuela desde 1956, Oramas, Juan Ismael, Jesús Arencebia, y otros, conforman la primera generación de la Escuela Luján, la que dió vida al Indigenismo canario. En lo sucesivo esta escuela daría resorte a tres grandes generaciones de artistas canarios.

1-2. El Indigenismo

Exposición colectiva de los alumnos de la Escuela Luján, 1929-1930:

En la exposición colectiva de 1919, aunque tímida aun, ya se atisba algo de lo que será el Indigenismo Canario. Este movimiento, que supuso un impulso para el arte canario, nació entre los alumnos de la Escuela Luján y tuvo su primera gran manifestación conjunta en la exposición de sus trabajos, celebrada en la calle Triana nº 9, entre diciembre de 1929 y enero de 1930. Las obras presentadas correspondían a la labor ejercida por la Escuela hasta esa fecha. Se exhibieron un total de 425 obras: dibujos, pinturas, tallas en madera, esculturas, de 19 alumnos, además de 12 obras de Juan Carló, homenaje al padre espiritual de la Escuela Luján. Según nos dice el propio Fray Lesco en el catálogo, ilustrado con dibujos de Felo Monzón y Santiago Santana, la exposición de la Escuela Luján: "comprende, por la mayor parte, la producción de este año. De tiempo anterior apenas presenta algunas docenas de obras..., fruto más o menos maduro de experiencias acumuladas...el visitante de la exposición debe tener en cuenta que no ha de juzgar obras

de artistas, sino de aspirantes. No ha de olvidar que el interés de la exposición es eminentemente pedagógico".

La exposición fue muy bien acogida, pues en número resultó la mayor exhibición de obras de arte que se había celebrado en Gran Canaria, y los periódicos dieron cabida en sus páginas a múltiples comentarios. Una selección de 109 obras de 18 artistas de esa misma exposición fue trasladada, el 8 de mayo de 1930, al Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Abrió el acto inaugural Pedro García Cabrera con la conferencia: "El hombre en función del paisaje" (8). La clausura corrió a cargo de Ernesto Pestana (9).

El problema de la tradición:

Para centrarnos en lo que significó el Indigenismo Canario y su interpretación del paisaje y valores autóctonos es necesario tratar primero el tema de la tradición: dónde estaban las bases del tipo de arte que nacía, con qué rompía, qué se buscaba, qué significado tenían para estos artistas los problemas de su tierra.

Sobre este aspecto existieron y existen disparidad de opiniones. Para Juan Manuel Trujillo no hay duda de que existe una tradición de Canarias, encuentra a Viana en Josefina de la Torre, y al contrario, pero él "no tiene sino fe, sólo fe, no la ciencia, creo que es urgente ponernos enseguida en eso: a tener ciencia, la consciencia de la tradición de las Islas Canarias, los documentos..." (10). J. M. Trujillo y Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera y Andrés de Lorenzo-Cáceres, abogaron en sus textos por la necesidad de descubrir una tradición autóctona, ligada a un espacio geográfico. Agustín Espinosa en "Lancelot 289-7" nos dice: "una tierra sin tradiciones fuertes, sin atmósfera poética sufre la amenaza de un difumino total" (11).

Parecía de suma necesidad sentar las bases de algo, tener una sólida conciencia de uno mismo. La misma conferencia de Pedro García Cabrera "El hombre en función del paisaje" fue trascendental en el desarrollo de ese debate. Definía una actitud y era "la de reivindicar elementos artísticos reciamente entroncados con el alma insular" (12). La revista "Cartones" compartía también esa postura.

Al contrario que los intelectuales y escritores anteriores, Domingo Doreste había expresado que en Gran Canaria no se poseían modelos estéticos suficientes ni se contaba con ninguna tradición artística, por ser el canario un pueblo de ayer en la historia de la tradición, refiriéndose a la tradición europea. Atento a los movimientos europeos y americanos, el director de la Escuela Luján no reparó en las posibilidades del arte aborigen que fue aprovechado por los artistas que él mismo contribuyó a formar.

Paradójicamente, Felo Monzón, uno de los alumnos de la Escuela, aunque luego señale la carencia de una tradición para el arte canario (13), sus primeros trabajos contribuyeron a suscitar e impulsar las posibilidades que en buena parte tuvo la cultura canaria de establecer de manera clara y firme sus señas de identidad. Su primera individual en 1933 fue considerada, según sus reseñadores, como una revelación. Sin embargo, Lázaro Santana afirma, refiriéndose a una crítica de Agustín Espinosa: " pero la prioridad con respecto a Monzón, que Espinosa afirma hay que entenderla con ciertas reservas; la pintura de Monzón no es la obra de un solitario, con todo lo que ello implica de animación y enriquecimiento mutuo, en el contexto de la mencionada

Escuela Luján Pérez, y alcanza su primera madurez al mismo tiempo que la de algunos de sus condiscípulos: Jorge Oramas, Santiago Santana, Plácido Fleitas y Juan Ismael" (14).

Ya a fines del siglo XIX se había suscitado un debate sobre la identidad canaria, concretamente entre los escritores de la Escuela Regionalista de La Laguna. En los años 30 de este siglo el debate también fue protagonizado por escritores, pero sus hallazgos se concretaron de una forma más perceptible en el campo de las artes plásticas.

La exposición de Felo Monzón tuvo un signo polémico que turbó el panorama de las artes plásticas insulares. Su pintura aparecía como polémica; algo que se opone al pasado y se abre al futuro. En los textos de Espinosa y Westerdahl existía una desconfianza por el impresionismo de Nicolás Massieu y el barroquismo de Néstor y Aguiar, por otro lado criticaban el acusado naturalismo y regionalismo de Martín González, Pedro de Guezala y Francisco Bonnín. En la misma exposición colectiva de los alumnos de la Escuela Luján en 1930, en la Orotava, Westerdahl leyó un texto donde señalaba la importancia de

este nuevo arte frente a la pintura dominante y el nacimiento de la modernidad en Canarias: "...toda esta producción de la Escuela Luján Pérez, tan clara, tiene, como se puede ver, un sentido regional distinto...Cada uno de sus cuadros está lleno de sugerencias, de múltiples resortes..Es el momento de transición radical en que no sirven los moldes porque no cumplen con nuestros deseos, porque tenemos nuevas formas espirituales, nuevos conceptos psicológicos" (15).

En la exposición de la Escuela Luján de 1930, así como en las primeras individuales de algunos de sus representantes, se manifestó una toma de contacto con la tierra canaria desde un concepto muy distinto a la pintura en boga en esos momentos de la década de los 30. La apertura a una visión distinta, crítica en contenido y formalmente innovadora, "...la actual generación que despierta no tiene nada que aprender de la anterior" (16).

Todo este fenómeno cultural iba acompañado de una buena preparación técnica, de una amplia información sobre las corrientes europeas de arte y de todo un bagaje espiritual, que recibieron los primeros artistas de este

arte de ruptura. La Escuela Luján fue, con sus enseñanzas experimentales, más que un brote localista un pequeño reducto incorporado al arte universal. Con las siguientes palabras Felo Monzón explicó mucho después su experiencia en la Escuela: " ... nos interesó una expresividad de lo canario como correspondencia gráfica del entorno. Estudiamos concienzudamente, el problema, pero no con la intención de que el resultado fuese un producto real, mimético, artesano, sino con una nueva óptica: la que produjeran unas obras expresivas hasta llegar a la no-figuración. Era una busca plena de sorpresas visuales; con la emoción del descubridor que se enfrenta con un continente ignorado y con la avidez del dramaturgo que aspira a sacar de la nada un filón de riquezas anónimas" (17).

Indigenismo y Modernidad:

La Exposición de 1930 dió pues a conocer una canariedad con múltiples facetas. Surgió una plasticidad indigenista: formas de expresión distintas, nacidas del cultivo y defensa de la personalidad artística. Por un lado se encontraba el descubrimiento físico y étnico de la isla, identificación facilitada porque la mayoría de

los alumnos procedían del ámbito campesino. Por otro lado el hallazgo del arte aborigen polarizó la atención de los artistas: el descubrimiento de las colecciones de cerámica, pintaderas y objetos artesanales del Museo Canario, que de un trabajo artesanal pasarían a ocupar un plano de influencia más trascendente en el campo de la estética.

La confluencia de estos dos factores: paisaje canario y arte aborigen conformarían una escuela indigenista en la que sus representantes dieron vida a un estilo personal cuyos primeros indicios se pueden ver en la citada colectiva de 1929-30. A todo ello contribuyó igualmente el momento de apertura individual en que se vivía, de comprensión del amplio panorama universal de las ideas. Ernesto Pestana-Lóbreiga en una crítica en la Gaceta Literaria se refiere a la modernidad de estas obras porque en ellas se encuentran los conceptos de interpretación y alusión de la realidad como en el hombre primitivo: "por eso digo que estamos ante una exposición de obras de artistas primitivos. Por eso digo que hay en lo expuesto palpitaciones de modernidad y es que estos expositores de Las Palmas, como toda la pintura actual, se encuentran antes con la intuición del primitivo que con la mano del artista del ochocientos" (18).

De la misma manera que del arte negro surgió el Cubismo, en estas obras de profundo sentido regional, especialmente de los tallistas, se advertían motivos ornamentales propiamente canarios recogidos de las cuevas de los primitivos isleños, que sirvieron a esos artistas para hacer un arte actual y canario. Ernesto Pestana señaló en la clausura de la colectiva de 1930 "el auténtico regionalismo" que portaban esas obras (19). Eduardo Westerdahl destacó en toda la producción de la Escuela Luján un "sentido regional distinto", y que obedecía a una técnica primitiva: "para los primitivos el primitivismo no era técnica. Para nosotros el primitivismo es técnica; luego es algo paradójico porque no es espontáneo. Es un retorno. Es uno de los tantos neos que han sacudido las sedimentaciones, los orondos cansancios del arte" (20).

El Indigenismo fue la exploración estética sobre el primitivismo de unas gentes y de un paisaje, seco y condicionador, que escapaba o no eran considerados por la burguesía canaria. Este movimiento surgió y se formó en una óptica artística polémica. Se leía "El Realismo Mágico" de Frank Roht, se pusieron a debate los propios fundamentos del arte, se habla de creación frente a imitación, se impugnaba la tesis mimética de Platón en

favor del arte como acto creativo ilimitado, se investigaba y tenía como modelo de arte de vanguardia la constante búsqueda de Picasso, se vivía la movilidad de los ismos, el arte y pensamiento universal evolucionaban presionados por la nueva estética del siglo XX. El rechazo al costumbrismo, naturalismo, tipismo en el paisaje, tratamiento de lo folklórico, tenía su apoyo en los ensayos de los escritores más concienciados.

El Indigenismo vino a significar la irrupción de un movimiento renovador en las islas que seguirá dibujándose en años sucesivos con el comienzo de las vanguardias insulares. Esa empresa común de artistas y escritores de la generación de los 30 tenía como objetivo alcanzar la modernidad, ofrecer una imagen insular con coordenadas propias. Se era consciente de una espiritualidad diferente, se buscaban nuevas lecturas, nuevas fórmulas de interpretación insular a la luz de las nuevas estéticas, reflejado en textos de ensayo, literatura y arte.

Toda esta generación colaboró en la búsqueda de una identidad plástica, en la creación de un lenguaje peculiar, aunque cada cual con su sello personal:

escultura en piedra de Eduardo Gregorio y Plácido Fleitas, surrealismo de Juan Ismael, luminismo de Oramas, tipos y campesinos de Santiago Santana y Felo Monzón, misticismo de Arencibia. Talla en madera de Juan Jaén, Juan Márquez, Matías López. Sin embargo, no todos los artistas canarios han practicado un arte indigenista; este movimiento está presente en los alumnos de la Escuela Luján de los años 30 y otros artistas surgidos después: Antonio Padrón González, una fase de la obra de Manolo Millares, Toni Gallardo, José Dámaso, Martín Chirino, los cuales incorporaron a su obra motivos locales: paisaje, tipos isleños y reminiscencias del arte aborigen.

Los artistas de la primera generación de la Escuela Luján, estimulados también por Pancho Guerra, poeta y ensayista nacido en San Bartolomé de Tirajana, que les acercó a interesarse por el paisaje y tipos del sur del Gran Canaria, sintetizan en sus obras, pintura y escultura, el primer estadio del arte indigenista canario, entre 1929 y 1940, con el intervalo de la Guerra Civil. En la posguerra aparecen nuevos artistas que retoman y reelaboran los hallazgos de los primeros indigenistas: Millares, Chirino, Dámaso, Padrón. Antonio Padrón, difícil de encuadrar estilísticamente, realizó en

su pintura una síntesis de todo el proceso del arte indigenista canario. Millares tomó del arte aborigen las pintaderas e inscripciones del Barranco de Balos para crear sus pictografías. Chirino utilizó la forma de la pintadera para trabajar su serie "Los Vientos". Dámaso en "La Rama" pintó una probable fiesta de origen guanche y tomó de la vida canaria algunos elementos marginales.

Felo Monzón, a propósito del nacimiento del Indigenismo, nos dice: "sin lugar a dudas el Indigenismo fue investigación, definición y ordenación de nuestro entorno. Y fuimos además, un poco cantores de lo que enriquece y caracteriza el alma canaria.....representó lo diferencial de nuestras pitas, casas, mujeres, montes y solanas, de una isla que todavía lucha por una completa y definitiva identidad en todos los órdenes.....Fue un homenaje a una tierra rodeada y aislada, donde todo es esfuerzo, sacrificio, y ante todo, voluntad de supervivencia" (21).

Las dos fuentes fundamentales del Indigenismo que señala Lázaro Santana (22): la práctica de la pintura al aire libre y la utilización plástica de los vestigios arqueológicos de la cultura aborigen, no supusieron

novedades en el arte de la época, ésto mismo hicieron los impresionistas y cubistas. Fue sobre todo lo que significó como repercusión en el arte canario posterior. En verdad, la introducción de las sucesivas conquistas de la vanguardia artística en las islas fue lenta hasta entonces.

El Indigenismo fue un encuentro con el entorno, el cual fue utilizado según la experiencia directa y particular de cada artista. Estos no pretendían sólo servirse de la geografía y el hombre isleño como modelos, sino que con sus obras estaban creando unas señas de identidad. Sin embargo, todo este trabajo conjunto, arquetípico, asumía un valor específico y universal. Estaba inmerso en un proceso histórico, tenía una significación ideológica y estaba realizado dentro de un contexto social propio. Y a la vez que se contemplaron estos factores, ocurrió lo mismo con los valores estéticos. Ellos no pretendieron fundar un estilo propio y común a todos. Su propósito fue establecer conexión con su medio ambiente y con su pasado. "Su mérito, en sentido extenso, fue precisamente ese: hacer una obra de valor general que nunca perdió de vista la función local "

(23).

Sin detenerme en los debates sobre el origen del Indigenismo Canario, si en la plástica de Néstor M. Fdez. de La Torre o en los alumnos de la Escuela Luján, paso a señalar la coincidencia y correspondencia temática y estética con el Indigenismo Mejicano, en concreto con los muralistas Orozco, Rivera y Siqueiros, que, como los canarios, realizaron en sus obras una síntesis de arte precolombino, cubismo y expresionismo. Ambos movimientos partían de premisas idénticas: difundir tipos raciales comprensibles e interpretables de acuerdo con su entorno político. El Indigenismo Canario surgió más silenciosamente que el mejicano, que hacía causa común con el movimiento revolucionario, y no estuvo impregnado de un desafío tan abiertamente político. Por otra parte el Indigenismo Mejicano tuvo una función pública, el canario privada. Sus pasos fueron más tímidos pero llegó a ser un movimiento precursor en todos los sentidos. El Indigenismo como manifestación artística es una búsqueda de las raíces y suele darse en países cuya identidad nacional es problemática: indagación de la identidad étnica, lingüística, cultural de un pueblo.

1-3. Interpretación del paisaje en la Pintura Indigenista

El medio imprime al hombre un determinado modo de ser. La luz y las tierras de Gran Canaria han sido determinantes de un carácter y manera de pintar. Cada artista interpreta el paisaje y su entorno tal como lo vivencia y lo siente. "la imagen primaria del hombre se modela en su paisaje nativo y a ella reduce, amolda, las percepciones y las impresiones" (24).

La primera generación de la Escuela Luján dió cauce al movimiento indigenista en la búsqueda de una identidad canaria, manifestada en distintos aspectos, pero fundamentalmente en el tema específico del paisaje y los tipos étnicos. Felo Monzón, Santiago Santana, Jorge Oramas y Jesús G. Arencibia fueron los principales representantes de una nueva interpretación pictórica del paisaje canario entre 1929 y 1940. Los tres estudiaron en la Escuela Luján al mismo tiempo, aprendieron juntos, compartieron experiencias, y casi por las mismas fechas realizaron sus primeras exposiciones individuales. Para ellos, como para el resto de los artistas indigenistas,

el descubrimiento de la naturaleza insular, que favoreció las enseñanzas en la Escuela, significó la puesta en práctica de unos nuevos valores estéticos y formales. Habían aprendido una manera distinta de pensar y de sentir. Se convertirían ahora en foco de su atención elementos cotidianos como la mantilla, la pita, tunera, siempre a la vista del hombre canario. Estos objetos se revelaban como elementos plásticos asumiendo así la categoría de símbolos. Estos signos se hallan insertos en un paisaje que comienzan ya a tener señales de una identidad propia. El rechazo del tipismo y folklorismo, que enaltecían una estética academicista y de compromiso con una determinada burguesía, iba acompañado de una emotiva actitud, innovadora en Canarias, ante el paisaje; una identificación con la tierra isleña que buscaba una identidad y un sentido social que ponía en entredicho la realidad canaria. "Socialmente no niego la existencia del mago con su traje típico, ni del sombrerete de paja", se refiere Pedro García Cabrera a la adulteración de estas formas regionales, y continúa: "no hay que confundir la realidad viviente con la realidad artística", "hay que volver a la esencia de las protoformas primitivas" (25).

El paisaje canario y su flora autóctona fue la muestra más palpable del Indigenismo Canario. Con la interpretación del paisaje y bajo una específica localización de la historia pretendían una forma de expresión propia, equiparable a la trayectoria emprendida desde revistas literarias como "La Rosa de los Vientos" o "Cartones". La riqueza física de Gran Canaria les fue suficiente para elaborar una plasticidad de lo autónomo, valorar la naturaleza y después recrearla o rehacerla, sin relación alguna con el tipismo de caseríos, tejas, palmeras, o el fondo obligado del Nublo o el balcón canario.

Juan Carló les había transmitido la preferencia por la pintura al aire libre para así captar las líneas esenciales de la naturaleza, con su auténtica luz y color. Fray Lesco sentía una verdadera pasión por el paisaje de Gran Canaria del que decía "es un continente en miniatura", es decir un resumen, por su rica variedad geográfica, del paisaje de toda la tierra. En muchas ocasiones manifestó ese interés reseñándolo en sus escritos: policromía y fervor, del norte y sequedad del sur. Los jóvenes artistas se dedicaban a recorrer los campos tomando apuntes del natural de tipos y paisajes.

Poco a poco tales modelos se fueron introduciendo como estímulos en sus obras, primero como motivos típicos, después como ejemplo de una raza y un paisaje distintivos, que exigen también una forma diferente de representación. Los indigenistas, cultivados teóricamente en los movimientos europeos, bebían en el aspecto formal de fuentes cubistas y expresionistas. Santiago Santana, Felo Monzón, Jorge Oramas y Jesús Arencibia, tan parecidos en sus obras en la forma y temática, poseen diferencias sustanciales en la expresión y sensibilidad a la hora de enfrentarse con el paisaje. Para estos artistas no fue difícil esta primera identificación y reflejo en la plástica por la familiaridad que ya tenían con su tierra. Influyó igualmente a esta atención al paisaje Pancho Guerra, que frecuentó la Escuela Luján y que por aquel entonces iniciaba la redacción de sus textos costumbristas.

Las obras de estos indigenistas comenzaron a individualizarse cuando cada uno afrontó el modelo interpretándolo según sus aún nacientes concepciones estéticas. Cada artista fue mostrando aquella parte del mundo isleño que más se adecuaba a su sensibilidad, su simpatía o intelecto, ofreciendo una visión diferenciada

del mismo. La pintura de Santiago Santana, indigenista hasta ahora, posee una actitud serena y melancólica, sin tensiones, protagonizada por figuras, femeninas sobre todo al principio, con fondo de paisaje en una atmósfera poética y equilibrada. Pintó primero la flora canaria y rincones olvidados de Madrid y Gran Canaria, luego, casi exclusivamente, se interesó por las posibilidades de la figura femenina. Era el suyo "un arte sin polémica" como lo definió Fray Lesco. Felo Monzón, por su parte, tendía a dramatizar en sus composiciones de dibujos, tituladas "Síntesis Canarias". Nos mostraba a hombres rudos, de rasgos negroides, en medio de un paisaje destacado por su aspereza. Intentaba elaborar en sus dibujos una síntesis donde integrar el paisaje en su totalidad, con hábitat arquitectónico y humano. También difería de la obra de Santiago Santana en el color: ocres, rojos, negro en Felo Monzón; blanco gris rosa, azul en Santiago Santana. Jorge Oramas pintó, en cambio, paisajes de gran luminosidad, pero fallecido tempranamente no pudo desarrollar su obra. Mientras que Santiago Santana mantiene su estilo indigenista, Jesús G. Arencibia derivó a la pintura mural de temática religiosa y Felo Monzón hacia el Surrealismo y la abstracción, aunque sin perder nunca de vista elementos propiamente isleños. A Felo Monzón se le veía

como un hombre intelectual, cerebral. De Oramas se puso de relieve su "inocencia" y "estado de gracia".

Antes de la fecha 1917-1930, que corresponde a los comienzos de la Escuela Luján, no se había manifestado una verdadera personalidad en la pintura de paisaje. La Escuela demostró con el tiempo que existía una juventud inquieta y entusiasta, que no se atenía a academicismos y que había encontrado el color del campo y del cielo, del mar de las cosas, la expresión de las gentes y los paisajes. Los indigenistas se expresaron mediante una técnica constructiva, entre cubista y expresionista, de fuertes contrastes y marcadas líneas. Tenían sólo del Impresionismo la pintura a plein air.

Con estos pintores el paisaje de Gran Canaria adquiere calidad, se singulariza entre todos los demás paisajes del mundo. El mar, denominador común del archipiélago, es como una fortificación que aísla. "El paisaje canario es de lejanía también. De horizonte. De promesa. Todo nos vendrá del mar" (26). Fueron los poetas los primeros en descubrir el mar, entre 1910-1920: Cairasco, Tomás Morales nos habla del mar fuerte y

rumoroso, Saulo Torón canta a la playa y la ribera, Alonso Quesada vió el mar como símbolo y reflejo del alma, Benítez Inglott evocó la alta mar, el océano solo y abierto.

Frente a la exuberancia y alegría del paisaje de Tenerife, el paisaje de Gran Canaria es árido y seco, de montañas rapadas, escuetas, tierras calcinadas, "...sedientos y atormentados por los rayos inquisidores de soles indomables. Montañas de frente calenturienta, hombros quemados y vientre yermo " (27). El artista y el poeta, encerrados en su isla, ensoñaban su medio de escape. Los pintores tardaron más que los poetas en darse cuenta de la plasticidad del mar, también de la tierra y el hombre canario. El descubrimiento de estos temas significó además un arte renovado. Con este nuevo paisaje regional se dió nacimiento a la modernidad canaria.

2.- CUATRO INDIGENISTAS DE LA ESCUELA LUJAN PEREZ

2-1. Santiago Santana Díaz

Biografía:

Santiago Santana nació el 5 de marzo de 1909 en la ciudad grancanaria de Arucas. Hijo de Luis Santana Segura, zapatero y músico de la Banda de Moya, y de Dolores Díaz Batista. Es el segundo de ocho hermanos. En 1914 su familia se traslada a vivir a Moya, la ciudad de Tomás Morales. A los ocho años dibujaba y modelaba por afición hasta que Alejandro Hidalgo Romero, fundador del Colegio Salesiano de Las Palmas le prepuso, después de un examen (28), ir a estudiar a la capital grancanaria. Le concedió una beca de 1 peseta diaria comenzando así su formación en la Escuela Luján en 1921. Entró en dicha escuela por recomendación de J. Delgado Casabuena, rico propietario de Moya y amigo de Juan Carló. Este será su primer y único profesor de dibujo y modelado. Las clases eran nocturnas y para aprovechar el día Casabuena le matriculó en el Colegio Corazón de María hasta su ingreso en el Instituto Pérez Galdós.

En la Escuela Luján "Juan Carló me ponía los modelos al natural, objetos diversos y plantas del jardín de la

primera época de la calle León Tello. Dejaba dibujar libremente y sus correcciones eran simples pero elocuentes" (29). En los veranos Santiago acompañaba a Nicolás Massieu en sus giras pictóricas y pronto se sintió atraído por el color. Con Santiago Santana estudiaron Felo Monzón, Cirilo Suárez, Oramas, Plácido Fleitas, Abraham Cárdenas, Juan Márquez, Eduardo Gregorio, y de esta generación saldrían los posteriores directores de la Escuela: Eduardo Gregorio después de Juan Carló, a continuación Santiago Santana y finalmente Felo Monzón.

Los sábados Fray Lesco hablaba de arte, conferencias a las que se sumaban amigos literatos. "El contacto con otros artistas, poetas y escritores que frecuentaban la Escuela despertó mi afición para siempre por las cosas artísticas, literarias y musicales, pues asistimos a conciertos y representaciones teatrales, siempre que se daban estas manifestaciones" (30). La información les llegaba de fuera a través de revistas de arte, "recuerdo que nuestra fuente de información cultural era por aquella época la librería de García Paredes, un pianista que llegó aquí enfermo y se quedó" (31).

Todo este ambiente intelectual influyó en la formación y aficiones de Santiago Santana, y por mucho tiempo, como otros artistas, tuvo la mirada puesta en Francia. La colectiva, 1929-30, de la Escuela Luján fue el inicio de su aparición pública y resultado de la obra que se estaba gestando en la Escuela. En 1932 recibió una beca de 300 pts. del Cabildo de Gran Canaria y los Ayuntamientos de Arucas y Moya, y con Abraham Cárdenas, también pensionado, marchó a París a bordo del frutero San Carlos. Francia ejercía un atractivo especial para los alumnos de la Escuela Luján, "fui a París con el propósito de quedarme y sobre todo para conocer de cerca sus museos y artistas contemporáneos, algo que fascinaba a cualquier joven artista de los años 30: la pintura de los impresionistas en boga, a los fauves, a Rodin y Bourdelle, frecuenté las Academias Libres etc..."(32). Llevó cartas de recomendación para ver a Picasso al que no encontró por hallarse en el sur, a Néstor, Gargallo y visitó también los estudios de Santamaría y Manolo Ramos. El ambiente artístico parisino fascinó a S. Santana, pero no pudo continuar allí, resultaba demasiado caro. Marchó pues a Barcelona en donde permanecerá entre 1932 y 1933. En la ciudad condal trabajó la cerámica bajo la dirección del profesor Alós y la escultura con Angel Ferrant, pero sin dejar de asistir asiduamente a las clases de la

Escuela del Trabajo y del Círculo Artístico de Sant Just. En 1933 abrió su primera exposición individual en la sala Syra.

En 1934 se instaló en Madrid y expuso 22 obras, paisajes de Tejada, retratos de personajes madrileños y bodegones, en el Ateneo, a primeros de junio. Agustín Millares le firma el texto del catálogo y Pedro de Répide se refería a esa exposición como un triunfo de la tierra natal. Madrid cautivó al artista, sobre todo los rincones recónditos de los Austrias; de ellos extrajo su esencia romántica y pintoresca: Pasadizo de San Ginés, Viaducto, Arenal, Cuchilleros etc.. "La Guerra truncó mis proyectos y sobre todo no pude realizar la exposición de dibujos del Viejo Madrid de los cuales se ocupó Pedro de Répide y de un libro de los mismos con comentarios de Ramón Gómez de la Serna que los había visto y comentado en el Pombo, en las reuniones de los sábados de las que fui asiduo " (33). En 1935 en la colectiva del Salón de Otoño y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1936 volvió a Las Palmas para celebrar su exposición en el gabinete Literario. En 1938, en medio de la Guerra Civil y entre las iniciativas culturales del ejército, expuso en el Hogar del Combatiente y en el Palacio del Marqués de

Linares. En 1940 hubo de enfrentarse con el tribunal militar que le absolvió de responsabilidades.

En 1940 regresó a Las Palmas. En los años difíciles de posguerra se dedicó con preferencia a la actividad pictórica, que compaginaba con la práctica del dibujo y grabado. Desde 1947 a 1956, en que es sustituido por Felo Monzón, ejerció la docencia en la Escuela Luján.

El 22 de junio de 1940 contrajo matrimonio con Isabel Quevedo Benítez. En 1942 entró a formar parte del estudio del arquitecto Miguel Martín Fernández de la Torre. En 1943 presentó dos cuadros: "Moya" y "Tejeda" en la primera exposición de Arte y Artesanía en Las Palmas. En 1944 participó con 4 óleos: "Campesinos en paisaje de cumbre", "Muchacha", "Barranco de Moya" y "Paisaje de Tejeda" en la exposición colectiva de artistas de las Palmas en el Museo de Arte Moderno de Madrid. En ese mismo año presentó "Desnudos en la playa" y "Paisaje de Tejeda" en el X Aniversario del Club PALA y dos "Paisajes de Moya" en la Regional de Bellas Artes del Gabinete Literario en la que obtuvo un premio a futuras labores. En 1945 consiguió la primera medalla de Honor en el II Salón de Otoño con la obra "Vistas del Risco". En 1948

intervino en la Regional del gabinete Literario con "Lavanderas" y "Cesta con peras", y en la Regional de Pintura de La Laguna. Su actividad como restaurador y adecuación artística de edificios le llevó a emprender las reformas de la Casa de Colón de Las Palmas. Sigue por esos años dibujando motivos y rincones de Gran Canaria, balcones de Teror, casas de Fataga, Basílica del Pino, casa de Tomás Morales, además de los montes del Bentaiga, Nublo, Tejeda y Artenara, pero sobre todo insiste en Vegueta, la Plaza de Santa Ana, San Telmo, de Las Palmas, rincones muchos de ellos ya perdidos. En 1948, ya pasadas la dificultades de la Guerra, expuso los motivo del Viejo Madrid con motivo de la inauguración de la Universidad Internacional de Canarias.

La década de los 50 significó para Canarias el nacimiento de los grupos renovadores y sus manifiestos. En 1950 S. Santana participó en una de sus muestras, en la II Exposición de Pintura Contemporánea, en el Club Universitario de Las Palmas. En 1951 intervino en la muestra de urbanismo organizada por la galería Wiot con motivo del 473 Aniversario de la Incorporación de Canarias a la Corona de Castilla. Obtuvo una placa de plata en la exposición del grupo Tomás Morales, en el centro Recreativo de Moya. En 1952 concurre a las

exposiciones "La Ciudad vista por sus artistas", en la galería Wiot, y "El Mar", en el Real Club Náutico, de las Palmas. En 1952 organizó la colectiva de los alumnos de la Escuela Luján en el Museo Canario. Obtuvo un segundo accésit con "Figura" en la VI Regional del Gabinete Literario. En 1955 , XXI Aniversario de la fundación del Club PALA. En 1956 dejó la dirección de la Escuela Luján, participó con el óleo "Teror" en la VII Regional del Gabinete Literario. En 1957 es asesor artístico de obras de arte del Cabildo, cargo que mantendrá hasta 1980, combinándolo con la práctica pictórica. En 1959 expuso en la Muestra de Arte Moderno en la Casa de Colón; como encargo del Cabildo realizó el proyecto para la Plaza Teresa de Bolívar en Teror.

En 1960 llevó a cabo el proyecto de la Cruz de Tejeda con relieves en el capitel de piedra verde de Tirma; en 1971, al deteriorarse esa piedra, es sustituida por otra piedra azul de Arucas. En ese año obtuvo también un primer premio en pintura, con "Figura", en la IX Regional del Gabinete Literario, certamen que en este año fraguó una dura polémica por la adjudicación de premios de obras figurativas. En 1966 obtuvo en Madrid la Bandeja de Plata por su colaboración en la Primera Feria del Atlántico. En 1967 estuvo en la Primera Exposición de

Arte Canario Contemporáneo en la galería Wiot. 1968, llevó "Caserío" a la exposición conmemorativa del 50 Aniversario de la Escuela Luján; también en 1968 amplió el bar-restaurant Neptuno en Alcaravaneras, expuso sus dibujos del Viejo Madrid en el Cabildo I. de Tenerife, muestra visitada por Robles Piquer que la propuso para Madrid, y participó en el homenaje al arquitecto Miguel Martín en sus Bodas de Oro con la Arquitectura.

En 1972 expone por segunda vez en el Colegio Mayor San Fernando, La Laguna. 1973, colectiva "50 años de Arte en Las Palmas", Castillo de La Luz, coincidiendo con el 496 año de la fundación de la ciudad; exposición antológica en la Casa de la Cultura de Arucas, edificio para cuya construcción él mismo había llevado la dirección. 1975, colectiva Escuela Luján, galería Yles, Las Palmas; colectiva Escuela Luján, sala Cairasco, las Palmas; exposición de Moya, obtuvo un primer premio y placa. 1976, exposición de aguafuertes en la Casa de Colón. 1977, hizo las reformas de adaptación de la casa Museo Tomás Morales, Moya; exposición por tercera vez de los dibujos del Viejo Madrid, en la Casa Museo de Tomás Morales, es llevada a la Casa de la Villa del Ayuntamiento de Madrid; exposición con el grupo Espacio en el Casino de Telde; colectiva "Arte Indigenista

Canario", Corte Inglés. 1978, individual en el Corte Inglés de las Palmas; participó con el grupo Espacio en la confección de murales al aire libre en la calle Triana; Premio de Honor en la XVII Regional del Gabinete Literario con la obra "Figura". 1979, individual en La Laguna y Puerto de la Cruz, exposición patrocinada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife; individual en la sala Plácido Fleitas del Casino de Telde.

En 1980 se jubiló como encargado de las obras artísticas del Cabildo y se le concedió una Placa de agradecimiento por sus aportaciones al aeropuerto de Gando, premio concedido por el Ministerio de Transportes y Comunicaciones al cumplirse 50 años de su puesta en servicio. En 1980 realizó también una individual en la galería Malteses, Las Palmas. 1981, colectiva de la Escuela Luján en el recién inaugurado Banco de Bilbao de Las Palmas. 1983, el Cabildo Insular de Gran Canaria le organizó un homenaje en la Casa de Colón con una muestra antológica. 1987, individual en las salas de el Corte Inglés. 1988, colectiva Escuela Luján Pérez, organizada por el Gobierno de Canarias, Las Palmas. 1989, "La Arquitectura en la Pintura Canaria del siglo XX", Galería de Arte Contemporáneo del Museo Néstor. presentó "Casas

del Risco", 1973 (Oleo/tablex, 59x76, colección del artista, Las Palmas).

El paisaje en su obra pictórica:

Aunque Santiago Santana no cultivó el paisaje tan intensamente como Oramas, sin embargo en casi toda su obra fue fundamental como fondo ambiental para la disposición de sus figuras humanas, de los rudos rostros y cuerpos de la mujer isleña. En concreto, desde su retorno a Gran Canaria en 1940 se va a convertir en el pintor de la mujer campesina de tierra adentro o de los litorales, la figura recortada en un fondo de paisaje cumbreño, de almendros en flor, de campos, casas del Risco, de vegetación autóctona, de luminoso azul mar y cielo.

Santiago Santana realizó también paisajes puros, en especial en su primera etapa indigenista, y después esporádicamente como un ejercicio continuo de enfrentamiento y comunión con la naturaleza. Se destacan igualmente toda una serie de dibujos y bocetos realizados in situ, de calles, paisajes, rincones canarios y del Viejo Madrid. Un conjunto que, con los importantes

proyectos arquitectónicos para la isla, forma parte de la totalidad de su obra, que incluye además grabados y esculturas, todas pendientes de un necesario examen y catalogación.

Tipos y paisajes están inmersos técnica e ideológicamente en el movimiento Indigenista Canario, surgido en la Escuela Luján de la que fue alumno y profesor. Esta tendencia renovadora de los años 30 era experimental desde el punto de vista formal y desmitificadora de valores jerárquicos y sociales, "la desmitificación de lo "típico" conduce a la reivindicación de lo "propio"". Su obra inconfundible nació y evolucionó inserta plenamente en el Indigenismo canario, y, como dice Paloma Herrero, "es el último de los pintores indigenistas". Aún hoy continúa creando con esas características de pureza canaria y una temática campesina que ha distinguido su obra. "...Hoy, con las nuevas tendencias plásticas, el Indigenismo ha perdido vigencia, ya no se cultiva plásticamente. Ha faltado quizá alguien que lo renovase garantizando su continuidad pero me refiero al "indigenismo clásico", lo que no excluye que existan otras realizaciones vigentes y que también se apoyan en nuestras raíces como se usa expresar ahora. Evidentemente los tiempos han cambiado, y con él

los gustos plásticos. Yo he realizado también obras de corte modernista aunque no las he mostrado para no apartarme de mi trayectoria de siempre" (34). Riguroso en su trabajo, S. Santana se hizo dibujando y modelando. Empezó con la escultura antes que con la pintura. En la Escuela Luján cuando apenas tenía 12 años se adiestró en el dibujo de líneas severas, evidentemente constructivas, que mantendrá a lo largo de su carrera plástica. Su interés por las diversas técnicas: pintura, dibujo, escultura, grabado, ya se hizo patente en aquella colectiva de la Escuela Luján en 1929-30.

"Cactus", una muestra de 24 óleos y dibujos de la flora típica: verodes, tabaibas, aulagas, tarajales, codesos, drago, pitas, chumberas, cardones, compusieron su primera exposición individual en las galerías Syra de Barcelona en 1933, "...tema por el que se había aficionado desde su aprendizaje en la Escuela Luján Pérez, decorada por Felo Monzón con tales motivos que también habían impresionado al pintor Néstor hasta el punto de incorporarlos a su ciclo del Poema de la Tierra y sus pinturas del Casino de Santa Cruz de Tenerife" (35). Toda esta vegetación surgirá casi de continuo en sus cuadros con figuras. Estas plantas autóctonas isleñas armonizadas con el paisaje y tipos étnicos canarios revitalizaban un

tipo de pintura donde temática y motivos se volcaban en lo más entrañable y original del ámbito canario.

Este primer y aun tímido lanzamiento fuera del archipiélago le dió el impulso que aprovechó al año siguiente, 1934, en Madrid exponiendo entre otros temas una serie de paisajes de Tejeda. Impregnado de la luz y sequedad de la tierra canaria también supo en Barcelona, Mallorca y Madrid captar otra luz y otros paisajes. Aprovechó sus primeros conocimientos para abrirse a la visión de una tierra diferente geológica y espiritualmente. En su formación fue fundamental el aprendizaje con Nicolás Massieu al que acompañaba al campo, veía cómo montaba su caballete y cómo realizaba las manchas de color, como empezaba y finalizaba un cuadro. Todo esto lo enseñó a su vez él a sus alumnos.

Además de con Nicolás Massieu, Santiago Santana conoció la técnica impresionista en París, y también la pintura de Cézanne y Modigliani, a los que admiraba profundamente. No hay duda de la huella que estos artistas han dejado en la obra de S. Santana, sobre todo la técnica constructiva y sintética de Cezanne. En Barcelona conoció también los bellos cuerpos de Maillol y

a los noucentistas catalanes, Mercadé y Sunyer, igualmente la obra más clásica de Picasso. Todo ello será decisivo en la conformación de su personalidad artística.

El cuadro "Tossa de Mar", 1933, representa a la ciudad catalana con su muralla y casas cúbicas de tejas rojas en primer plano, al fondo casas y montañas. Es un cuadro convencional y realista en su estilo, idea clara del dibujo, líneas verdes que contornean la forma montañosa, manchas de tonos verdes que insinúan un planismo cromático que será su inigualable característica. Otra luz y otro cielo captó también en sus paisajes de Toledo, expuestos en el Gabinete Literario en 1936. Sus pinceles recogieron La "Sierra de Guadarrama", 1933, o un paisaje de "Aranjuez", cuadros que participaron en la anterior exposición. Estos paisajes castellanos resultaban de una luz y color más vaporosos -entre el realismo y un cierto impresionismo - en la construcción de las formas, próximas ya a una síntesis del color. En estos cuadros se conjugaban algunas de las tendencias anteriores, visibles igualmente en las obras posteriores: "Tilos del Barranco de Moya", 1935, y "Barranco de Moya", 1939. Estas dos últimas obras poseen una sutil diferenciación: tonos suaves, formas montañas triangulares, luces matizadas. En el primer

cuadro el dibujo más endurecido, dos cabras dominan el imponente paisaje; en el segundo la mancha se organiza a base de planos.

Sin embargo es en la figura, más que en los paisajes autónomos, en donde el aspecto constructivo del dibujo dominará de forma más contundente. "Maternidad" tiene como marco la una muestra de vegetación canaria, el cactus, cuadro tratado con tonos suaves. En una crítica que se le hizo en relación a su primera exposición se decía que el artista no lograba en el dibujo y la figura humana esa precisión de sus paisajes de los que casi siempre es numen el puntiagudo y elegante Roque Nublo; la realidad será otra. Sus paisajes al óleo se hacen cada vez más escasos y en los cuadros con figuras éstas llegarán a ocupar toda la superficie. El fondo se reduce al mínimo: un trozo de tierra, la recta de una pared o puerta que a la vez sirve de marco, un trozo de cielo o de mar azul, de un planismo de colores luminosos, reducción de la imagen a las líneas esenciales. Salvo estas últimas observaciones la evolución del paisaje de Santiago Santana presenta un carácter casi lineal: realismo simplificado e idealizado, trasunto de la realidad canaria que trasciende lo

meramente visible y se coloca fuera del tiempo, aplicación de gamas suaves y tenues.

La simplificación y esquematización constatada con el tiempo, unido a una geometrización y angulosidad de las figuras, corre pareja a las formas cúbicas de las casas encaladas del campo, del Risco, y a una luz cegadora. Un óleo de 1935, "Campesinas", muestra esa segmentación geométrica de las dos figuras femeninas que, rígidas y de frente, posan ante un fondo arquitectónico de simples rectas. Como se verá este aspecto se acentuará con el tiempo.

En 1936, cuando vuelve a Las Palmas para unas vacaciones y también a exponer en el Gabinete Literario, vuelve a encontrarse con su tierra y sus gentes y se pone a pintar paisajes canarios que son muy bien acogidos, "...hemos creído encontrar de nuevo al primitivo Santiago. Un color nuestro, matices luminosos nuestros, mano y emoción nuestros. Como pintaaba antes de marcharse a otro meridiano y bajo otro sol" (37). La ausencia intensificó aún más ese sentimiento hacia la naturaleza isleña. En la nombrada exposición del Gabinete Fray Lesco señaló, en el discurso de clausura, el perfil

del artista y las líneas esenciales de su futura trayectoria, una destreza especial para el dibujo que revelaba un sentido constructivo arquitectónico. Fray Lesco esbozó a un artista decorativo que no polemizaba con su arte. La descripción que hizo del óleo "Muchacha", era ilustrativo de la paz y poesía que él veía en las obras de Santiago Santana: "...cuadro que me parece más representativo, sin filiación social, sin cédula personal, hasta sin acusado relieve sexual. Reposo y abandono son el complejo expresivo del cuadro, revelador una vez más del sentido arquitectónico del artista. Pesa la figura; pesa el aire envolvente de fondo (trozo), bloque de montaña que recuerda nuestros roques cumbreros y los brazos caídos, las guedejas colgantes, la mirada al infinito, resumen a la vez la impresión de abandono. A pesar de ello, por toda la figura serpentea una línea; la línea de gracia del antiguo escolar de la Escuela Luján. Y en todo el cuadro sonríe la antigua musa, la sublime desterrada, la poesía " (38). Y concluye: "para Santiago antana el arte no es una regla, pero sí una disciplina interior. Con éste viático podemos augurarle una personalidad definitiva en los azares de su carrera que la esperan " (39).

En 1940, cuando desde Madrid regresa definitivamente a Las Palmas, es un artista formado y abierto culturalmente. El contacto con otros ambientes, otros artistas y las nuevas corrientes hicieron madurar su personalidad artística. Su obra se va definiendo en su propia trayectoria y diferenciada de los otros indigenistas. Aunque siempre fiel a la figuración, e incluso a una temática y forma de expresión, su línea pictórica ha sido en todo tiempo coherente. En él, como en Felo Monzón, no surgió la tentación de la abstracción, "mi pintura nunca ha sido ni imaginativa ni onírica sino que ha estado alimentada por la realidad". (40).

Por las muestras colectivas en las que participó en la década de los 40 vemos que Santiago Santana seguía pintando paisajes independientes. Se ejercitaba además continuamente haciendo bocetos para captar la naturaleza de Moya y Tejeda, temas expuestos en las Regionales del Gabinete Literario en 1943 y 1944. Las críticas a sus trabajos eran de lo más variadas. El diario "Falange" señalaba que: "Santiago Santana parece sufrir esa dificultad de visión y previsión lúcida de los objetos materiales...porque da la impresión de verlos y preverlos en cierto modo geométrico, encerrados entre duras aristas que los aislan del entorno, haciendo de este una

multiplicación como de esquinas y aisladores. Usa siempre colores simples, estridentes y agrios; parece que es un niño jugando con los colores" (41). Otro comentario, esta vez en "La Provincia", definía los dos "paisajes de Moya y Tejeda" como sobrios pero brillantes, con un planismo en el color cercano a la Escuela de París. Con "planismo" se refería a una aproximación de Santiago Santana a la división de las formas por planos de color, propias del cubismo español de Vázquez Díaz o María Blanchard. Se encontraba entre lo fauve y el cubismo. Dicha crítica aseguraba que eran obras demasiado irreales y añadía "...creemos que su género no es el de la interpretación de la naturaleza" (42). S.D. de R., en "Falange" (43), reconocía su valor y gusto por el dibujo del cual hacía lo que quería y aludía también al carácter decorativo de su obra, "...como dijera Fray Lesco, como empeño que trata con respeto dominando sus primeros impulsos".

"Las vistas del Risco", obra presentada en el 2º Salón de Otoño del Club PALA de 1944, reproduce unos caseríos de tintas planas con su impronta indigenista y recuerdo de los Riscos de Jorge Oramas en la construcción ascendente de los planos de color. Una luz amarillenta y anaranjada envuelve con dureza luces y sombras.

Su coherente estética paisajística se mantiene en los años posteriores, 50, 60, e incluso 70, con los "paisajes de Artenara". "Paisaje del Charco-Santa Brígida", 1945, conserva su estilo realista simplificado que continuará esporadicamente en años sucesivos: "Santa Brígida", años 60, "Almendros ", 1965, "Paisaje del Sur-Maspalomas", años 50, "El Rincón", 1967, "La Isleta", 1965, "Teror", 1956, "Paisaje de Moya", 1954, "Paisaje de Artenara", 1970.

Comparando "Risco de San Bernardo", de 1929, propiedad del Cabildo, con obras posteriores vemos en éstas una mayor geometrización de los fondos de arquitectura: "Aguadoras", 1965, "Alfareras", 1972, "Risco" desde la ventana, 1972. El tema del Risco se repetirá más tarde, en 1983, incluyendo como novedad la aplicación de la arena teñida con óleo.

Si observamos la obra en conjunto de Santiago Santana apreciamos una preponderancia cada vez mayor de la figura sobre el paisaje hasta llegar éste casi a desaparecer. Las figuras se hacen monumentales, de fuertes y anchos miembros, más geométricas aún y escultóricas, delineadas en sus rasgos elementales. Estas figuras ocupan ahora

toda la superficie del cuadro, el espacio de fondo queda reducido al mínimo. Ahora son puertas blancas, casas cúbicas y el blanco o azul como colores dominantes: "Mujer que despide ante una barca a su hombre", obra que obtuvo el primer premio en la IX Regional del Gabinete Literario, 1960, y significa en cierta manera el inicio de ese cambio, "Figuras en el balcón", 1965, "Desnudos" de los años 70, cuadro compuesto a base de fuertes escorzos.

La faceta de diseñador y decorador de Santiago Santana está presente en sus pinturas murales y no puede desligarse de su obra total. Como muralista se ha considerado el carácter de grandiosidad que imprime a sus composiciones. Son de destacar el mural del Gran Hotel Parque, 1946, el de la Clínica de Santa Catalina, 1947, decoración de la cafetería Las Arenas, 1983, o el del Bingo de San Antonio en Schamann. En estas obras reaparece la típica flora y montes canarios, muy detallistas y compuestas en grandes escenas, carácter éste que desaparece en los cuadros que hizo para la cafetería Las Arenas. Estos están resueltos a base de puntos elementales como pitas, cardones, cactus, palmeras, en un paisaje árido, rígido en sus líneas, con

una concepción planimétrica común a la pintura mural y a su pintura en general.

Lo propiamente isleño fue fundamental en la obra de Santiago Santana, y ese aspecto lo mantendrá siempre. En una entrevista con J. González Santana (44) el artista declaraba: "Soy, lejos de clasificarme en una escuela determinada, más bien un cultivador de pinturas muy aficionado a lo escultórico y sobre todo al dibujo". Sin embargo él siempre será un indigenista. En esa misma entrevista el pintor establecía una valoración de procedimientos y conceptos modernos: "bien en la expresión o en los temas, tanto lo clásico como lo moderno, derivan una similitud, cada una en su forma, pero estrechamente conectadas. Los temas pueden ser los mismos pero son tratados con diferentes conceptos ". Santiago Santana es un defensor del cultivo de la técnica, de aprender desde el principio. Dibuja continuamente. En este artista vemos un hombre fiel a sí mismo y a su concepto de lo que es el arte, Callado, tranquilo, laborioso. Con sencillez plasma su arte indigenista que así ha querido y sentido que siga siendo. No hace alarde de su labor, que es extensa y variada. Todo un trabajo realizado silenciosamente y que es necesario valorar e investigar en su justa medida.

2-2. Rafael Monzón Grau-Bassas

Biografía:

Rafael Monzón nació el 4 de abril de 1910 en Las Palmas de Gran Canaria. El que llegaría a convertirse en uno de los artistas más importantes de Canarias, cuyo pensamiento primero era especializarse en bacteriología, llegó al mundo del arte por casualidad. Un día jugando en la calle León Tello entró accidentalmente en la Escuela Luján y allí conoció a su director. "Hice muy buenas migas con Juan Carló, quién desde ese momento me cogió y me fue adentrando en los problemas del dibujo" (45). Así en 1925 entró por propia decisión en la Escuela Luján dejándose llevar por su ambiente y estímulo. Compartía las clases de dibujo con sus estudios en el instituto en donde tuvo como profesor a Don José Chacón de la Aldea. El ambiente liberal que se respiraba por entonces va modelando su personalidad, su pensamiento artístico e ideológico.

En 1929 ingresó en el PSOE, participando en la Organización de Las Juventudes Socialistas. Su vida política irá pareja a su vida artística, luchando

incansable en ambos campos. Felo Monzón participó en la colectiva de la Escuela Luján de 1929-30 con 24 dibujos y 29 óleos. Cuando la muestra se llevó a Tenerife, conoció en la isla vecina a los críticos y poetas Eduardo Westerdahl, Pedro García Cabrera, Ernesto Pestana, Domingo López Torres. Pasados tres años, 1933, expone 40 dibujos de pequeño formato en el Círculo Mercantil de Las Palmas. Por su espíritu insatisfecho y perfeccionista quemó sus primeros dibujos. Desde 1934 a 1936 participó en las muestras más avanzadas del archipiélago hasta que al principio de la Guerra Civil es encarcelado en el campo de concentración de Gando, Gran Canaria. Hasta 1941 permaneció en diversas cárceles de Gran Canaria y Tenerife. En Gando pintó algunos grandes lienzos y retratos de condenados a muerte por encargo de sus familiares.

Al salir de la cárcel, en 1941, pintó los decorados para el estreno de la "Umbría" de Alonso Quesada. Alrededor de 1947 empieza a madurar su lenguaje plástico, su pintura se va haciendo más constructiva, aspecto éste manifiesto en los 40 dibujos de composiciones con figuras expuestos en su segunda individual en el Museo Canario, 1948. En 1949 participó con "Composición del Risco I y II" en la exposición de artistas canarios en la

inauguración de la galería Wiot. El 3 de noviembre de ese mismo año se casó con Mercedes Geara, de cuyo matrimonio tendría tres hijos. La colaboración con escritores y poetas, iniciada en 1930 en la revista "Cartones", la prosigue ahora con la ilustración de la revista "De la Vetana a la Calle", primer número de la colección Planas de Poesía. Su obra se va orientando lentamente del indigenismo hacia el surrealismo.

En enero de 1950 presentó "Lírica de los volcanes" en la "I Exposición de Arte Contemporáneo" en el Museo Canario. Participaban también Manolo Millares, Juan Ismael, Alberto Manrique. Ahora comienza su etapa surrealista. En agosto del mismo año intervino en el I Salón de Arte, organizado por el Ayuntamiento de Guía, Gran Canaria. En noviembre, el grupo denominado LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo) organizaron la "II Exposición de Arte Contemporáneo" en el Club de Universitarios de Las Palmas. Felo Monzón realizó, sin firmar, el texto del catálogo. Con él estaban de nuevo Manolo Millares, Juan Ismael, Alberto Manrique, y por primera vez Santiago Santana. En 1951 realizó las primeras obras no figurativas. Su evolución a formas abstractas es evidente en los templos presentados en la III exposición de LADAC en la galería Syra de Barcelona.

En estos momentos trabaja en armonizaciones de color por contraste simultáneo. En junio de 1951 expone en el Museo Canario con LADAC en su IV Exposición de Arte Contemporáneo.

Su actividad pictórica tenía el apoyo de una gran preparación teórica, manifestada ésta en escritos y conferencias. Su educación cultural, abierta y renovadora, y su información de los movimientos artísticos europeos los había adquirido en los años 30 en el seno de la Escuela Luján y en sus encuentros con la "Gaceta de Arte" de Tenerife. En la posguerra profundizó en las fuentes teórico-artísticas, desde la estética cubista hasta los constructivistas y Mondrian. Una característica de Felo Monzón era que no tenía ningún reparo en armonizar la geometría constructiva con referencias figurativas.

En 1953 participó en varias colectivas con sus abstracciones constructivas: "El dibujo en la joven pintura española", Club de Universitarios, Las Palmas; segunda exposición colectiva de la Escuela Luján en el Museo Canario; II Bienal Hispanoamericana de Arte de La Habana (46). En 1954 expuso obras en tinta china y

gouache en la colectiva del Club PALA: "Erupción nº1", "Composición ortogonal", "Erupción con dos lunas", "Erupción nº5". En 1954 participó por primera vez en la Regional de Bellas Artes del Gabinete Literario - que esa edición se celebró en el Museo Canario - con "Peces", "Hechiceros", "Magia Negra", "Platanal", obteniendo por ésta última un 2º accésit. Tercera exposición individual compuesta de 16 dibujos y 6 gouaches de la serie "Piscinas" y "Formas lávicas", en 1955 en el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz, Tenerife. Junio de 1955, exposición con Juan Ismael en el Museo Canario, Felo Monzón mostró 22 obras: "Peces", serie "Piscinas", "Formas lávicas" y 6 dibujos. En octubre de 1955 concurreció a la III Bienal Hispanoamericana de Arte, Barcelona, con tres obras: "Nacimiento Insular", "Metamorfosis lávica" y "Magia negra". 1956, obtuvo con "El Risco" el primer premio de pintura, dotado con 15.000 pts., en la VII Regional de Bellas Artes del Gabinete Literario. Participó también en la I Exposición de Arte Nuevo en la Universidad de La Laguna (47).

En 1957 es nombrado director de la Escuela Luján. Desde entonces alternará su pintura con la actividad pedagógica, en la que inculcará a sus alumnos un concepto del arte renovado y en continuo movimiento. Trabajaba

además como diseñador y proyectista de muebles para varias empresas.

En 1958 realizó su cuarta individual en el Museo Canario. El catálogo estuvo a cargo del arquitecto italiano Alberto Sartoris. Intervino en la Regional de Bellas Artes del Gabinete Literario con 4 óleos de construcciones ortogonales. 1959, exposición colectiva "Islas Canarias" en la Biblioteca Española de París, presentó los gouaches de rectángulos activos y pirámides. Otras colectivas de 1959: "Ciclo de Arte contemporáneo", organizado por la revista Mujeres en la Isla en el Gabinete Literario; "Arte Nuevo y Realidad" fue el título de la conferencia de inauguración de la anterior exposición. Tres construcciones en el real Club Victoria. Construcciones ortogonales en la exposición "Arte Moderno", Casa de Colón. "6 pintores abstractos de la Escuela Luján", galería Arte, Las Palmas. Muestra de nuevo su faceta de diseñador en la portada del programa Días de Nueva Música, ciclo organizado en Las Palmas por Juan Hidalgo en colaboración con la Escuela Luján.

1960, está representado con tres gouaches, "Construcciones Canarias" 1, 2 3, en la IX Regional del

Gabinete Literario. Cofundador del grupo Espacio, en 1961 firmó con Lola Massieu, Pino Ojeda, Francisco Lezcano y Rafael Bethencourt un manifiesto y participó en las exposiciones del Grupo. 1962, exposición de 17 óleos de construcciones, con Lola Massieu, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Esa muestra pasó luego al Instituto de España en Munich. 1962, obtuvo el primer premio, con el óleo "Construcción horizontal nº 109", en la X Regional del Gabinete Literario (48). 1964, XI Regional del Gabinete Literario, obtuvo el primer premio con "Construcción vertical nº 111". Julio de 1964, exposición colectiva de Arte Contemporáneo, Casino de Gáldar, presentó "Construcciones verticales nº 102, 109, 111". 1966, exposición individual, "Curvas activas", en la Modern Art Gallery de Las Palmas; grupo Espacio con Pedro González y Lola Massieu; premio de Honor en la XII Regional del Gabinete Literario por "Construcción ortogonal nº 135".

Desde 1963 la obra de Felo Monzón se va depurando dirigiéndose a un mayor cinetismo, dentro del op art: curvas activas, círculos concéntricos. Estos trabajos cinéticos fueron presentados en la I Exposición de Arte Canario Contemporáneo en la galería Wiot en 1967, y en 1968 en la XIII Regional las composiciones nº 9, 10 y 1,

en la colectiva "Doce pintores y 4 escultores " en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, y en el "50 Aniversario de la Escuela Luján" en el Museo Canario. En 1969 concurreció con "Curvas activas, nº 30 y 110" a la Bienal de Sao Paulo. Prosigue su fase cinética mostrando sus obras en las colectivas: "Dibujos", Colegio Mayor San Fernando de la laguna, "Homenaje a José María Sert" en el Colegio de Arquitectos de Tenerife, XV Regional del Gabinete Literario, "Construcción dinámica" y "dibujo constructivo".

En 1972 es detenido por tratar de reorganizar el Partido Socialista entre los estudiantes. En ese mismo año expuso en la muestra "Arte Actual en Canarias " en San Sebastián de la Gomera. 1973, colectiva MAN, Barcelona; "50 años de Arte en Canarias", Castillo de La Luz. 1974, "20 Pintores Canarios", galería Yles, las Palmas; XVI Regional del Gabinete Literario, "Composición roja" y "Composición violeta". 1975, "Las Palmas XX" en la Casa de la Cultura de Arucas, presentó "Campesina", 1954, "Construcción ortogonal", 1959, "Construcción dinámica", 1970. 1976, exposición itinerante de grabados con S. Santana y Juan Ismael; "Arte Canario", Dirección General del Patrimonio Artístico, Madrid; individual "Curvas activas", galería Vegueta. 1977, "Arte en

Canarias", organizada por la revista "Guadalimar" en la Casa de Colón; colectiva del grupo Espacio en el Colegio Nacional Menéndez Pidal; "Arte Indigenista Canario", en el Corte Inglés de Las Palmas. 1978, "El Mar" itinerante ferry Villa de Agaete, presentó "Movimiento marino" y "Ola rompiendo"; "Murales en la calle", organizada por el grupo Espacio en la calle Triana; colectiva de Espacio en sala Cairasco, Las Palmas. 1979, colectiva Escuela Luján en la Sala de Arte y Cultura de la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, La Laguna y Puerto de la Cruz.

1980, colectiva "Artistas por los Derechos Humanos", organizada por Amnesty International, Colegio de Arquitectos de Canarias; colectiva ACAAC (Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo) itinerante por el archipiélago; adhesiones en la XVIII Bienal Internacional de Bellas Artes del Gabinete Literario. 1981, colectiva "Abstracción geométrica", Caja de Ahorros de Las Palmas. 1982, colectiva "Escuela Luján 1917-1982", Casa de Colón; colectiva del Banco de Bilbao, expuso "Construcción del Risco". 1984, "Panorama del Arte Canario Contemporáneo", Palma de Mallorca, Pamplona y Valencia. 1985, participó en ARCO, Madrid, en el stand de la galería Vegueta, con obras de distintas épocas.

En 1983 ingresó en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con el discurso "El Arte Moderno y la Escuela Luján Pérez". En 1984 le es otorgado por el Gobierno de Canarias el "Premio Canarias de Bellas Artes". En 1986 el Gobierno de Canarias le organizó una Exposición Antológica y le publicó un catálogo (49). En 1987 sus obras, "El Risco", "Platanal", "Construcción en verde y en rojo" y "Construcción ortogonal" estaban presentes en la colectiva organizada por el Gobierno de Canarias "Luces en la Escena Canaria", en la Casa de Los Artistas de Jerusalén. 1988, colectiva Escuela Luján Pérez, organizada por el Gobierno de Canarias, Las Palmas, (Felo Monzón y Agustín Quevedo hicieron la presentación, ofreciendo una panorámica general de la Escuela y su aportación al desarrollo del arte canario).

Felo Monzón, que militó en el sector crítico del Partido Socialista y Consejero Cultural del Cabildo de Las Palmas durante el primer Gobierno Democrático, se apartó de la práctica oficialista porque: "no he querido ser más hombre oficial del partido, como tampoco quiero ser militante del carácter oficial aunque allí tengo mis amigos y mi posición. Yo no soy miembro activo ni del Cabildo ni del Ayuntamiento ni de ninguna corporación ni

del Gobierno Autónomo. Yo sigo siendo un socialista. De la misma forma que defendiendo los conceptos estéticos defendiendo mis conceptos políticos. Yo no soy un artista oficialista ni de galerías " (50). Fuertemente enraizado en su tierra, Felo Monzón nunca quiso emigrar, "mi misión como intelectual y como artista es quedarme en Canarias y defender la postura de una democracia tanto política como artística en Canarias" (51).

Felo Monzón falleció a primeros de 1989. Posteriormente se han celebrado distintas exposiciones en su homenaje, y a la Escuela Luján e Indigenismo, en el CICCA (Centro de Iniciativas de la Caja de Canarias), el CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno), en Las Palmas. 1989, "La Arquitectura en la Pintura Canaria del siglo XX", Galería de Arte Canario Contemporáneo del Museo Néstor, se presentó "El Risco" 1956 (propiedad del Gabinete Literario).

El paisaje en su obra indigenista:

Felo Monzón, una de las piedras angulares del Indigenismo, aportó a éste en general y a la pintura de paisaje en particular el enfoque de un artista vital, lleno de planteamientos pictóricos y una ideología, social y políticamente, socialista. Defensor del vanguardismo en el arte, el suyo estuvo marcado por una evolución continua, teórica y práctica, "el artista no debe tener una sólo concepción del arte, sino una vibración constante del arte" (52), "un artista no debe tener un momento determinado de su historia debe tener muchos momentos dedicados al estudio. Nada es eterno, todo es una constante evolución, todos los conceptos son válidos" (53). Estas ideas, que llevó a la práctica como docente en la Escuela Luján, son las que ha desarrollado en su propia obra; una continua búsqueda y experimentación que se basó sobre todo en la plasmación de la variabilidad de la realidad circundante. "Yo pasé por tres fases, creo que son fundamentales para un artista, el Expresionismo - nacimiento del yo - luego el Surrealismo - descubrimiento del Inconsciente artístico - después, en mi intensa búsqueda por tener a la vista conceptos nuevos, abordé los problemas de la construcción en el arte, aquella que rigidamente mantiene los conceptos puros, y este fue mi paso hacia un arte

espacial y la evolución inminente hacia un arte cinético,..." (54).

Es esencialmente la primera etapa, comprendida entre 1930 a 1950 aproximadamente, la que interesa para un estudio del paisaje indigenista, género éste que en Felo Monzón es difícil desligar de sus figuras. El artista plasmó en sus lienzos la integración del hombre y la tierra, conjunción de dos elementos inseparables que conformaban escenas canarias, alejadas del regionalismo y visión adulterada con que estaba imbuída la pintura canaria. Si bien realizó escasos paisajes autónomos, la visión de la naturaleza y elementos canarios ha sido casi una constante en sus obras, de forma objetiva al principio y referencial en sus creaciones posteriores, sugerencias del volcán, del movimiento de las olas, fuego, el viento. Una de sus tareas fue siempre la definición plástica de lo diferencial canario, desde el el estilo expresionista, surrealista, constructivista, óptico, hasta su vuelta a la figuración en sus últimas series de volcanes y erupciones.

El concepto del paisaje de Felo Monzón difería, pues, formal e ideológicamente de una estética dominante,

basada en la exaltación de un tipismo, que no planteaba polémica ni más planteamientos que el de agradar. La realidad que mostraba este artista era una realidad dramática: una tierra sin agua, la sequedad del sur de Gran Canaria y unos hombres que proyectaban su mundo interior. Técnicamente rechazaba el naturalismo e impresionismo y se apoyaba en un expresionismo conscientemente buscado, que deformaba el trazo en favor de la expresión, y en el cubismo. En sus paisajes no existían referencias anecdóticas sino un recreo del entorno por medio de alusiones. Cada elemento era una pieza constructiva del cuadro, rasgos negroides y fuertes texturas físicas de sus tipos humanos del sur, la mantilla canaria, el gánigo, formas cúbicas de las construcciones canarias, con sus chimeneas, cactus, montes desolados, piteras, berodes, dragos, los aspectos más definidores aunque más ásperos de la naturaleza isleña. La planimetría del color, división tajante de planos de luz y de sombra, acentuaba además esos rasgos, lo mismo que su parquedad de tonos a base de ocres, amarillos, sienas, verdes. Estos rasgos que caracterizan su primera etapa aparecen en los murales que pintó en 1930 en la Escuela Luján, en la calle León Tello. Todas las características formales del Indigenismo son aquí manifiestas: mujer con mantilla, de espaldas al

espectador, y hombres en un paisaje de pitas, tuneras y arquitectura típica; la perspectiva es trastocada, el dibujo recio y subrayado, con el fin de adaptar la visión al espectador.

La exposición de 1929-30 de la Escuela Luján fue el primer paso de su proyección pública, y la de otros compañeros suyos. Presentó 24 dibujos y 29 óleos, y realizó del catálogo 4 de las 9 xilografías que lo ilustraban. En estos primeros años hizo una serie de dibujos y xilografías como temas de ilustración en el espíritu de la Escuela Luján y de los poetas vinculados a ella, Pedro García Cabrera, Ernesto Pestana. Por ejemplo, "Mantilla y Pita" ilustró el primer y único número de la revista "Cartones", 1930. Los diferentes medios y técnicas que utilizó, pinturas, dibujos, xilografías, se encontraban en una misma dirección formal y expresiva.

En 1933 muestran sus obras individualmente Felo Monzón, Jorge Oramas, Santiago Santana, por primera vez, y Juan Ismael por cuarta vez. No eran acontecimientos aislados, todos habían surgido de una misma raíz, en el contexto y espíritu de la Escuela Luján Pérez. El carácter de revelación que recibió la exposición en el

Círculo Mercantil, que se componía de 40 dibujos coloreados de pequeño formato, 15'50x12'50 cm., es señalado por Lázaro Santana, Agustín de Espinosa, Juan Rodríguez Doreste, Luis Doreste Silva, Mateo Díaz. Consideraban la obra de este artista, más que ninguno de los otros, como una ruptura con el arte oficialista y burgués de Aguiar, Néstor o Nicolás Massieu. Su obra mostraba otra realidad, suponía una innovación que conturbaba el panorama artístico insular. A. Espinosa afirmaba en una crítica a la exposición: "lo que él ha hecho no se había, hasta él, ensayado en Las Palmas, ni en poesía ni en música, ni menos aún en pintura..." (55). Pero, el logro de Felo Monzón frente a sus compañeros Oramas y Santana, consistió en dar una visión total, de síntesis del hombre y de la tierra canaria. La exposición fue presentada por el periodista José Mateo Díaz que, tras pronunciar la conferencia "Divagación canaria de los cardones", hizo un juicio crítico de la obra augurando en Felo Monzón una gran promesa.

Sorprendió la forma en que trabajaba sus dibujos, eminentemente constructivos: hombres de facciones acusadas,, que parecían más esculpidos que pintados, la nitidez del color, la perspectiva ingravida definida por las duras líneas de casas y montañas. "A veces pienso que

en el fondo de este arte de pintor tan radicalmente depuradora, posa una inspiración arquitectónica" (56). Con una técnica depurada, de limpio y equilibrado colorido, sus "Escenas Canarias" presentaban la aspereza y sequedad de la isla, donde crecen los cardos, pitas, tuneras, aulagas, sin alusión ninguna al mar. La línea del dibujo, expresionista, dramática, gruesa, reflejaba enteramente la consciencia de un hombre crítico, preocupado por la realidad de la tierra canaria. "Mujeres con mantillas", "Mujeres y cactus", "campesinos y tuneras" etc. son algunos de los títulos de sus escenas canarias en la exposición del Mercantil. Las figuras del primer plano forman una unidad con el paisaje, simbiosis que caracteriza el paisaje de Felo Monzón en su etapa indigenista. Además de estos dibujos iniciales realizó algunos óleos a fines de la década de 1930. "Composición canaria" de 1937 sigue la tónica de los dibujos, tres mujeres y dos hombres entre cactus frente a un paisaje urbano de rígidas construcciones geométricas y fondo montañosos. Esta es la estructuración general de sus obras. Al contrario que en los dibujos, en los óleos prefería los grandes formatos, de 1 a 3 metros, donde se patentizaba el concepto de mural.

En los "40 Esquemas de Síntesis Canaria": 17 composiciones con dos figuras y 23 composiciones triangulares, expuestas en 1948 (57), el artista se va adentrando en las fronteras del Surrealismo, hasta alcanzar la abstracción en los años 60. Iconográficamente estos esquemas seguían la línea trazada desde 1933, pero cada vez más siente el artista la necesidad de una ordenación formal que conforme la obra en un todo. El color aparece sólo silueteando el dibujo, la línea se ha hecho más esquemática y ha perdido el dramatismo de sus dibujos anteriores. Se exaltaba su alta capacidad para el dibujo, la precisión de líneas.

El esquematismo lineal pasa a convertirse en división constructiva en las "Composiciones del Risco 1 y 2", expuestos en 1949 en la colectiva de inauguración de la galería Wiot. En el planteamiento sintético manifestado ahora hace gala del rigor constructivo de influencia cubista. Ha dado el primer paso al constructivismo abstracto que cultivará en épocas posteriores. En esas dos composiciones del Risco, de paisaje urbano y figuras, los espacios aparecen fragmentados, articulados por la planimetría del color, desechando la perspectiva y la visión aparente de las cosas por una ordenación mental.

1950 señala el final de su primera fase expresionista. En la década de los 50, y paralelamente a su incursión en el surrealismo, realizó óleos y dibujos que continuaban el hilo indigenista: "Mujeres del Sur", 1951, "Composiciones canarias", 1954, "Composiciones del Risco", 1956. Representaban figuras hieráticas, en grupos, sentadas, de pié, enlazadas en un ambiente de flora indígena. "Platanal", 29 accésit en la VI Regional de Las Palmas, 1954, posee un sentido muralista que tiene su paralelismo con el mundo hispanoamericano. En las críticas del momento se aludía a la modernidad de la obra, al sentido lírico poético y primitivismo simbólico. Las figuras de los nativos se ensamblaban con hojas y frutos del platanal, la intención surrealista se conforma en la fantasía de la simbiosis humano-vegetal, se enriquecen los matices cromáticos.

Su acercamiento al Surrealismo, por el contacto con el grupo de la "Gaceta de Arte" de Tenerife, fue profundamente visible en la serie de "La Lirica de los Volcanes", expuesta en 1950 con el grupo LADAC. Sin embargo, ese ambiente surreal ya se percibía en algunos dibujos de 34, 36 y 38. En estas obras de mundo volcánico y paisajes lávicos, se encontraba en el empleo de las formas y manchas libres de color una mayor independencia

referencial, una más acusada abstracción. "Monzón ha relacionado en sus últimas obras el paisaje lávico de las islas con el absolutismo de la pintura contemporánea, creando abstracciones cuyo nacimiento natural está fuera de toda cuestión " (58).

Felo Monzón permanecerá fiel a dos componentes esenciales en su obra: atención del entorno físico y humano, heredada de la Escuela Luján, y su afán por integrar su pintura en el marco de la modernidad, primero desde una óptica surrealista y luego abstracta. A propósito del cambio de estilo, que no es igual a eclecticismo, en el desarrollo de la plástica de Felo Monzón, Díaz-Bertrana nos dice: "aunque en la obra de Felo Monzón el proceso no es lineal ni coherente; no es que termine de desarrollar su propuesta, ni que ésta se agote, sino que simplemente se da cuenta de que ese ya no es su camino e inicia otro recorrido. Este modo de trabajar lo seguirá empleando en los años siguientes hasta nuestros días. Su actitud ante el hecho artístico muestra a un carácter experimental que investiga distintos fenómenos estéticos sin detenerse, en exceso, en ninguno....ha hecho un recorrido selectivo por algunos de los movimientos artísticos más importantes del siglo XX" (59)

2-3. José Jorge Oramas

Biografía:

Jorge Oramas nació en Fuerteventura en 1911, en la aldea llamada Tetir, cercana al Gran Tarajal. Pertenecía a una modesta familia de pescadores: Juan Jorge González y Dolores Oramas Navarro (60). Pronto quedó huérfano al morir su madre de tuberculosis - sus hermanos y él mismo morirían también de la misma enfermedad -. Su tía Carmen y su abuela materna Isabel Navarro Oramas se hacen cargo de su mantenimiento y educación.

En sus primeros años, que se desarrollaron en el Puerto de La Luz, se inició en el oficio de barbero que ejerció en 1928 en Santa Catalina. Sin embargo su vocación pictórica se manifestaba con fuerza, y siempre se le veía en la entrada de la barbería con los pinceles pintando los lugares próximos. De 1928 datan, pues, sus primeras obras.

En 1929, a los 18 años, ingresó en la Escuela Luján que estaba instalada en la calle San Marcos 7. El Doctor

Rafael O'Shanahan, en cuya casa trabajaba su abuela, fue el que, conociendo las dotes de Jorge, se interesó y animó a que entrara en la Escuela (61). O'Shanahan era un hombre cultivado, un humanista abierto a la cultura y al progreso. El contacto con los artistas de la Escuela Luján hace desarrollar su vocación pictórica. En el mismo año de su ingreso participó en la colectiva de los alumnos de la Escuela; expuso 25 obras entre dibujos y pinturas: naturalezas muertas, retratos de Márquez y Felo Monzón, estudios de cabezas y 7 paisajes.

Existen noticias contradictorias sobre un posible viaje a la península, en concreto Barcelona, pero no tuvo suerte y volvió enfermo (62). De haber ocurrido habría sido antes de 1932, fecha en que es recluído en el Hospital de San Martín por la tuberculosis. Pero aunque estaba ingresado seguía pintando, ahora las Casas del Risco de San Nicolás. En 1932 se expusieron 19 obras suyas en una colectiva de los alumnos de la Escuela, ahora en un local de la calle Remedios.

Dos compañeros, y los que lo conocieron, hablaban de él como: " un muchacho introvertido, con un espíritu romántico.... tenía un carácter magnífico, siempre

sonriente, es más: ocultaba sus preocupaciones" (Felo Monzón) ; "era un gran amigo, y lo quise muchísimo, pues era la bondad personificada. Siempre sonreía a pesar de todo lo que pasaba, porque pasaba las de Caín..." (Juan Jaén) (63).

En 1933 Jorge Oramas mostró por primera vez su obra individualmente en el Círculo Mercantil de Las Palmas. Para la inauguración de la exposición, que le organizó Agustín Espinosa, el artista salió del hospital y pudo escuchar la maravillosa conferencia surrealista que le dedicó el escritor: "Media hora jugando a los dados" (64). Se exhibieron 33 obras de paisajes y tipos canarios.

En 1934 es trasladado al Centro Psiquiátrico de Tafira, que fue construido un año antes, al cuidado de los doctores Rafael O'Shanahan, Carlos y Enrique Peña. Allí permanecerá hasta su muerte, acaecida el 12 de septiembre de 1935. En mayo de ese año, pocos meses antes de su muerte expuso en la esquina Muro-Plazuela de Las Palmas, destacándose como novedosa su obra "Tres lavanderas". "Oramas pinta y espera la muerte. Sus ojos están llenos del paisaje que le rodea. Tafira, los Hoyos,

San Francisco y sus contornos campesinos es la última y afanosa aportación de este pintor auténtico. Un pintor que descubrió nuestra plasticidad canaria y murió impregnado de ella" (65).

En 1937, en el 29 aniversario de su muerte, la Sociedad de Amigos del Arte "Néstor de la Torre" le organizó una exposición (66) en una sala del Teatro Pérez Galdós, Las Palmas. La inauguración corrió a cargo de Pedro Perdomo Acedo y la clausura fue leída por Fray Lesco que habló de Jorge Oramas como "el Bécquer de la pintura" (67).

En 1944 dos paisajes y "Lavanderas" (68) se expusieron en la colectiva de artistas canarios en el Museo de Arte Moderno de Madrid. En 1951 Francisco Martín Vera cedió su colección, con un cuadro de Oramas, para ser expuesta en ocasión de las Fiestas de Santiago Apóstol de Gáldar, Gran Canaria (69). En 1953 dos obras del "Risco de San Nicolás" (70) se expusieron en la colectiva de la Escuela Luján en el Museo Canario. En 1956 se llevó a cabo una antológica de Oramas, organizada por la Escuela Luján, en los locales de la Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas. El catálogo y

el acto inaugural estuvo a cargo de Vicente Marrero. Se expusieron 62 obras entre paisajes, maternidades, figuras, naturalezas muertas (71). El Día de la Hispanidad el Cabildo Insular de Gran Canaria celebró, en 1959, una exposición en la Casa de Colón con las obras adquiridas para su Museo. De Oramas figuraban 7 obras: "Risco de San Nicolás" (nº39), "Paisaje de Marzagán" (nº41), "El Toril" (nº42), "Barrio de San Nicolás" (nº 45), "Aguadoras" (nº 40), "Autorretrato" (nº43) y "Mujer con mantilla" (nº44). Tres paisajes al óleo (nº 114, 115 y 116), se expusieron en la muestra "50 aniversario de la Escuela Luján" en el Museo Canario, 1968. En 1973, se volvió a organizar una antológica de Jorge Oramas en la Casa de Colón, presentada por Juan Rodríguez Doreste. Se expusieron 34 obras entre las que figuraron 18 paisajes. "Paisaje de Marzagán" estuvo en la colectiva "Arte Indigenista Canario", en el Corte Inglés, 1977. En 1981 ese mismo cuadro se expuso en la colectiva "13 Pintores Canarios", en el Banco de Santander. En 1981 "Autorretrato", "Retrato de Plácido Fleitas" y "Aguadoras" se presentaron en la muestra de la Escuela Luján en el Banco de Bilbao, Las Palmas. 1982, colectiva de la Escuela Luján 1917-1982 en la Casa de Colón. 1983, "Paisanos y Paisajes de las islas", Banco de Bilbao. 1987, "Luces en La Escena Canaria", en La Casa de Los

Artistas de Jerusalén. 1988, colectiva Escuela Luján Pérez, organizada por el Gobierno de Canarias. 1989, "La Arquitectura en la Pintura Canaria del siglo XX", Galería de Arte Canario Contemporáneo, se presentó el Risco de "San Roque", 1932-33, (propiedad de la Casa de Colón) .

En 1987 la Caja Canarias de Santa Cruz de Tenerife dedicó a Oramas una exposición Antológica que acompañó de la publicación de una monografía (72), la primera completa que se ha realizado sobre este artista indigenista.

Su obra:

Entre los pintores indigenistas de la Escuela Luján Pérez Jorge Oramas ha sido el que más ha interpretado el paisaje canario como motivo autónomo, recogiendo de éste su más íntima esencia: la luz y la sequedad. Los indigenistas no pintaron el paisaje desde el punto de vista de la representación realista sino de una manera sintética. Con ellos se inició una nueva visión del paisaje que tuvo en Oramas un intérprete extraordinario. La compenetración de este pintor con la naturaleza insular ha sido su mejor traducción.

Oramas fue el gran pintor de la luz. Tuvo siempre presente este factor como el protagonista del paisaje, el cual concibió a pleno sol. "Tiene como nadie ha tenido en Canarias el sentido de la luz y el color de nuestra naturaleza atlántica" (73). Lo que diferenciaba su obra de la de Santiago Santana, Felo Monzón y Arencibia era precisamente esa esencialidad luminosa. Los tres artistas estaban impregnados de las nuevas corrientes ideológicas y estéticas y, aunque sus estilos poseían diferentes matices, tenían en común la manera de configurar el cuadro bajo el influjo del geometrismo poscubista. Las obras de Felo Monzón eran las más dramáticas y emocionales, las de Oramas y Santiago Santana más íntimas y descargadas de tensiones. En todos ellos dominaba la sencillez del tratamiento pictórico, pero sobre todo en Oramas a quien Agustín Espinosa denominó "el gran intuitivo". Sin embargo, esa inocencia o primitivismo que parece emanar de sus cuadros no son producto de la ingenuidad sino que el artista elaboraba su obra consciente y sabedor de las técnicas. El reflexionaba sobre el color, la composición y la luminosidad; reelaboraba la realidad a partir de un trabajo de síntesis cubista.

Con una gama limitada de color: verde, rojo, amarillo, azul (74), aplicados casi siempre sin mezcla, organizaba el cuadro por superficies de colores planos, que irradiaban luz por todas partes. "Los modelados y las sombras están conseguidos por simples zonas oscuras y compactas, sin recurrir nunca al claroscuro. Los elementos aparecen así claramente diferenciados, aunque su estructura común está solidamente establecida" (75).

El dibujo constructivo, sólido y delineado, daba forma a unos motivos, casi siempre tomados del paisaje urbano, sobre todo de la periferia de Las Palmas: "Risco de San Nicolás, "Risco de San Roque"... , formas cúbicas de las casas, de variopintos colores, que contrastan con el verde de palmeras y plataneras. Esta temática, común al resto de pintores indigenistas, dió la pauta para un juego de geometrización de volúmenes. También pintó los interiores urbanos como "Plaza de Santo Domingo", "El Toril", pero fundamentalmente lo que le interesó a Oramas fueron las grandes panorámicas, las vistas de "Marzagán", "Los Hoyos", en donde las casas campesinas se perdían entre una verde vegetación de pitas y tuneras. Por lo general pintaba al natural, aunque ocasionalmente para algunos cuadros realizó bocetos sobre los que luego reflexionaba antes de componer la obra final; por ejemplo

"Aguadoras", una de las pocas obras, con "Lavanderas", que hizo de figuras inmersas en un paisaje.

Antes de ingresar en la Escuela Luján y de forma autodidacta copió fotografías y pintó los rincones de los antiguos arenales, cercanías de Guanarteme y barriadas porteñas. En esos cuadros aún convencionales se entreveía su posterior estilo que no tuvo la oportunidad de madurar debido a su muerte prematura. Cuando ingresó en la citada Escuela, en 1929, comenzó a sintetizar en líneas fundamentales el paisaje, flora y tipos humanos. En la famosa colectiva de los alumnos de la Escuela ya expuso, entre otros temas, 7 paisajes: "Tamaraceite", "Las Rehoyas", "Barranco Seco", "Guanarteme", "Jinámar", "Tamaraceite", "Guanarteme" (76). Son paisajes soleados, de sol de mediodía; una luz provocada por la frescura y brillantez de su paleta. Esa claridad de la luz y esquematización de los elementos serán los rasgos sobresalientes de su obra.

Un acento más fuerte en la simplificación y estructuración geométrica se halla en los cuadros realizados entre 1930-32, que a la vista de los campos de Gran Canaria se identificó con su color local: luz

estática que no desvanece las formas como los impresionistas sino que dibuja dura, sintética y escuetamente las formas. Estos valores los consiguió el pintor por la aplicación de un dibujo lineal y una manera peculiar de manejar el color. De esta fecha son los dos "Risco de San Nicolás", 6 paisajes y un paisaje de Las Palmas expuestos en la colectiva de los alumnos de la Escuela Luján en 1932.

Paradojicamente, a pesar de su pobreza y enfermedad Oramas nos dió una visión serena de la isla, sin ningún asomo de dramatismo, sin reflejo de depresión; "expresión efusiva y simplista, sin ninguna convulsión interior y sin lastres literarios" (77). Oramas pintó hasta el final de su vida en el Hospital de San Martín y cuando estuvo en el Sanatorio de Tafira. Plasmó las vistas de los Riscos y alrededores de Tafira. Su estilo se hace más personal, más interiorizado, pero nunca fue la traducción de su estado de ánimo. Oramas pintó los temas más cercanos, aquellos que le rodeaban, pero sin exagerarlos, y mantuvo siempre una coherencia estilística.

"La imagen de la isla que Oramas nos depara en su pintura es una imagen cuya serenidad contrasta agudamente

con la inquietud y la ansiedad del artista...y el hecho que no pintara obsesiones de neurótico nos habla de la limpidez de su mente, ajena a su estado de ánimo" (78).

"El arte de Oramas no trata de buscar una nueva manera de pintar. Es el arte de siempre, que canta los temas de siempre: el amor, la tierra, la alegría, la luz. Una voluntad de mediodía, con pureza y rotulancia " (79).

2-4. Jesús González Arencibia

Datos biográficos:

Jesús G. Arencibia nace en Tamaraceite (Gran Canaria) en 1912. Estudió en el Colegio de los Jesuitas de Las Palmas y tuvo como profesora de dibujo a Lía Tavío. En 1930 ingresa en la Escuela Luján Pérez en donde permaneció hasta 1936. En 1934 realizó su primera exposición individual en el Círculo Mercantil.

En 1942 consigue una beca del Cabildo Insular para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Finalizó la carrera en 1947. Uno de sus profesores, Julio Moisés, le introdujo en la pintura al fresco y Daniel Vázquez Díaz le llevó a interesarse por el muralismo. Desde entonces su labor se ha centrado en la pintura religiosa, llevando a cabo gran número de murales para distintas iglesias de la Isla. Ha alternado su actividad pictórica y expositiva con la docencia, como catedrático de Dibujo de la Escuela Universitaria del Profesorado de EGB, cargo del que se jubiló en 1982. Recibió la Encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio. Es académico de la Real Academia de San Miguel Arcángel.

Ha participado en las distintas exposiciones colectivas de la Escuela Luján. En la colectiva, "La Arquitectura en la Pintura Canaria del siglo XX", Galería de Arte Canario Contemporáneo del Museo Néstor, en 1989, expuso "Alpende" 1984 (Oleo/lienzo, 59,5x69,5, colección particular de Las Palmas).

Sus primeros paisajes indigenistas:

La etapa paisajista de Jesús Arencibia se ciñe en torno al principio de su carrera artística, cuando pintaba paisajes de Tamaraceite y sus alrededores. La influencia poderosa de Nicolás Massieu, el gran pintor de la Isla, a cuyas exposiciones solía asistir, hizo mella en él igual que en otros muchos pintores noveles. Estos primeros paisajes, fechados entre 1926 y 1929, poseen esa libertad de pincelada propia del Impresionismo. No aparece aún la figura humana, que será la protagonista de toda su obra posterior; prefiere captar la luz y la vegetación canaria, las piteras, palmas....

Cuando ingresó en la Escuela Luján Pérez, en 1930, hace aparición en sus cuadros la figura humana, siempre dentro de un escenario de vegetación autóctona de pitas y

chumberas, o de arquitectura isleña. Como en los paisajes indigenistas de Santiago Santana y Felo Monzón, y algunas veces también en Oramas, también en los de Arencibia entorno y figura se funden. Sus personajes son, generalmente, mujeres con pañuelo o mantilla, de formas robustas y geometrizadas, hieráticas y aparentemente inexpresivas. Pero, en la dureza de líneas y volúmenes estas figuras esconden en sus rostros un sufrimiento interior. El tema religioso, que será fundamental en su obra y que abordará dentro de un fuerte concepto expresionista, empieza ya a mostrarse, las mujeres con mantilla se hallan ante un fondo con ermita, cementerio, o se representa la "Procesión del Corpus". Revalorización de lo propiamente canario, geometrización de las formas, planimetría del color, organización de perspectivas a base de planos, y demás rasgos del indigenismo, caracterizan estas acuarelas de Jesús Arencibia, realizadas en 1933 y expuestas en 1934 en el Círculo Mercantil.

3.- NESTOR Y EL INDIGENISMO

En el capítulo anterior se hizo un recorrido por la biografía de Néstor Martín Fernández de la Torre y se trató de las obras impresionistas de su primera época artística bajo la dirección del paisajista catalán Eliseo Jufre. Aunque Néstor evolucionó después al Modernismo y al simbolismo, la naturaleza y el mar aparecerán casi siempre en esa obra posterior. En este apartado se aborda este aspecto, el paisaje y arquitectura canaria, y su visión particular del Indigenismo.

Como es lógico Néstor tuvo una fuerte relación con la Escuela Luján y sus alumnos. Pedro Almeida sostiene que el artista intervino activamente en su creación (80) Allí (81) estaba la Escuela cuando el pintor Néstor instaló su estudio precisamente en algunos cuartos de la casa que ella antes había ocupado. Allí se trabó entre el gran artista y los alumnos la fructuosa relación que tanto influjo hubo de ejercer en la vida de uno y otros, naturalmente, en la existencia espiritual de nuestra Isla" (82).

Sobre el punto anterior, de mutuas influencias y del origen del Indigenismo canario, han existido matizados pareceres. Siguiendo con Juan Rodríguez Doreste, este

autor señalaba que el descubrimiento de Néstor de "...la riqueza decorativa y de la originalidad plástica de la tierra canaria....data de aquella época de fecundo contacto con los alumnos de la Escuela, que ya llevaban muchos años recogiendo y glosando pictoricamente aquellos temas de su pequeño mundo circundante" (83). Este mismo autor insistía años más tarde que el Indigenismo de Néstor, si así puede llamarse, es posterior al de la Escuela Luján: "ya he explicado en otro lugar que cuando comenzó a trabajar en la decoración del teatro Pérez Galdós, entró en contacto con el grupo de animadores y artistas de la Escuela y quedó hondamente impresionado por los motivos autóctonos que evocaban en sus obras los jóvenes artistas. De este encuentro, que para el gran pintor fue también revelación, surgió la idea de su magna obra del Poema de la Tierra y con ella toda la ardorosa y fructuosa campaña de revalorización de nuestro tipismo que el ilustre artista alentara vigorosamente hasta sus últimos días" (84).

En cambio, para Pedro Almeida Néstor se adelantó a la Escuela Luján (85). Igualmente, para José Luis Gallardo Néstor jugó un papel preponderante en el origen de un arte autóctono canario y que gracias a él adquirió categoría universal. Para este autor Néstor encontró lo

exótico en su propia tierra, en su entorno familiar, al retornar a las islas, "iniciaba así un fecundo camino de indagación y de búsqueda, que tuvo luego sus dignos continuadores en el movimiento indigenista" (86).

Saro Alemán compara ambas posturas y se sitúa en el medio; las dos son claras "...es tan evidente que Néstor, en 1924, ve una posible plasticidad en la flora canaria como que los alumnos de la Escuela Luján Pérez, lanzados al campo de la isla, descubren "el genio del lugar" " (87). Comparto la opinión de Saro Alemán de que no es necesario saber quién fue primero; son distintos. Expresionismo, simplicidad de volúmenes, visión crítica del entorno, en los indigenistas; monumentalismo y cosmología en la iconografía de Néstor. No hay, pues, comparación de unos y otro, ni poner siquiera a Néstor en el contexto de los indigenistas. Su utilización de los elementos étnicos, flora, son diametralmente opuestos. Por otro lado, los indigenistas tomaron como motivo poco o nada el mar y fauna marina, elementos, en cambio, fundamentales en gran parte de la obra de Néstor.

En 1913 Néstor realizó el "Amanecer", el primer plafón para la serie "El Poema del Mar". Entre 1918 y

1924 llevó a cabo el resto: "Mediodía", "Tarde" y "Noche", las 4 correspondientes a las horas en el mar; y las otras 4 para los estados de la mar: "Bajamar", "Pleamar", "Reposo" y "Borrasca". Estos óleos sobre lienzo, de 126x126 cm., significan el punto intermedio entre la pintura de caballete y el mural. El "Poema del Mar", o del Atlántico, como asevera Pedro Almeida siguiendo a Sebastián de la Nuez (88), y el inconcluso "Poema de la Tierra" formaba parte del "Poema de Los Elementos", un proyecto de obra total con el que renacía el mundo del esoterismo. Esta gran obra ha sido detenidamente estudiada en la significación de sus símbolos por Pedro Almeida y Saro Alemán (89), lo mismo que el resto del arte de Néstor, desde la pintura hasta el diseño, murales, decorados, ilustración, grabados. Lo que aquí nos interesa destacar es el aspecto paisajístico que extrajo el artista para las composiciones de figuras. En "El Poema del Atlántico", aparte de los niños y fauna marina, específica de las costas canarias pero agrandada en su tamaño original, Néstor se inspiró para representar el mar en el que tenía más cerca, el Atlántico, concretamente la Playa de Las Canteras, donde por esos años tenía su estudio. El artista captó el mar con sus luces, espumas, colorido, su movimiento ondulante. Reflejó en el lienzo los valores plásticos y poéticos del

Océano, recogidos también en la poesía de Tomás Morales, Saulo Torón etc.. Cada uno de los plafones se convierte a través del color en un instante de luz. Como Néstor comentaba, el mar fue su primer maestro, estudiaba en su niñez cada matiz de cada hora, el juego de luces y sombras, "yo estudio constantemente ese eterno contraste, ese color del minuto, para un gran proyecto" (90). Esta obra es una verdadera exaltación al mar isleño, que, a nivel formal y compositivo, conserva determinados aspectos del Modernismo: simetría, líneas curvas, ritmos ondulantes.

En el "Poema de la Tierra" trabajó de 1934 a 1938. Realizó sólo 6 óleos que representan una pareja unida en medio de una exuberante flora isleña: filodendros, nopal, capas de la reina, higuera, drago. Toda esta vegetación fue estudiada al detalle por el artista en el jardín del Parque Doramas. El gran número de bocetos que realizó son prueba de ello.

Este aspecto de la flora isleña, y otros elementos como el camello, traje típico, dibujos ornamentales de las cuevas de los guanches, es el que señalaba Juan

Rodríguez Doreste como de la época en que estuvo en contacto con los alumnos de la Escuela Luján: "Con los alumnos de la Escuela hizo Néstor sus primeras excursiones en la Cruz de Tejeda, en el centro de la Isla, sólo accesible entonces por un pino sendero de herradura. Con ellos visitó por vez primera el pintoresco valle de Fataga, que le entusiasmó, y que siempre citaba como rico y sugestivo compendio de la belleza paisista de Gran Canaria" (91).

En 1928 se había producido en la obra de Néstor un cambio de estilo y tratamiento que iba unido a la serie de "Visiones de Gran Canaria", 1928-1934, paisajes urbanos, casas del Risco, puerto marinero..., "dentro de la línea de la arquitectura tradicional y no dentro de un barroquismo de lo popular que algunos escritores achacan a estas visiones nestorianas quizás por la falta de análisis más profundos" (92). Son edificios tomados desde distintas perspectivas, punto de vista bajo o a vista de pájaro, escaleras tortuosas y el mar de fondo. Estos diseños, que nunca se realizaron, no quiso exponerlos para que los turistas no encontraran una arquitectura que no correspondía con la realidad. Todas estas obras entraban dentro de la revalorización del

tipismo: crear una infraestructura turística. De los diseños arquitectónicos que hizo entre 1934-1938, para ser construídos, se llevaron a la práctica las acuarelas "El Parador de Tejeda" y "Pueblo Canario", en las que intervino menos la inventiva que en las "Visiones de Gran Canaria".

Este concepto del paisaje y la arquitectura canaria tenía en Néstor un sentido muy distinto a los alumnos de la Escuela Luján, para los que la flora y casas de los riscos, paisajes rurales etc. era una forma de revalorización de lo original isleño como búsqueda de una identidad; expresión de un estado de cosas mediante un lenguaje casi primitivo pero empleando los recursos estilísticos de los ismos. Oramas y Santiago Santana utilizaron un lenguaje más dulcificado, el de Felo Monzón era más trágico y melancólico. Expresaron la realidad sin romanticismos ni idealización. Néstor y los alumnos de la Escuela Luján buscaron lo genuino, ahondaron en las raíces de la tierra, en sus tipos, trajes, mantillas, flora, pero le otorgaron funciones distintas. En resumen, el indigenismo de Néstor está en relación con todo el programa de revalorización de lo canario, por tanto su

lenguaje se encontraba dentro del exotismo y exaltación idealizada de los valores propios isleños.

4.- INDIGENISMO Y SURREALISMO

4-1. Gaceta de arte

En los años 30, al mismo tiempo que en Las Palmas florecía la Escuela Luján Pérez surgió en Tenerife otro núcleo artístico en torno a la revista Gaceta de Arte. En 1932 apareció el primer número de dicha revista, fecha en la que los alumnos de la Escuela Luján habían ya realizado una obra de considerable importancia. Comenzada como "Expresión Contemporánea del Círculo de Bellas Artes", en 1933 se transforma en "Revista Internacional de Cultura ". Entre los 38 números publicados, hasta 1936, se trataron todos los temas, críticas y problemas culturales: arte, literatura, política, cine, filosofía, moda, sucesos diarios etc.; sin embargo, las más importantes contribuciones tenían como referencia la estética del Surrealismo. En cuanto a trascendencia intelectual y cultural, por un lado tomó el relevo de "La Gaceta Literaria", 1927-1930, de Giménez Caballero y Guillermo de Torre, por otro corrió pareja a la revista "Arte" de la Sociedad de Artistas Ibéricos, 1932.

Al lado de Eduardo Westerdhal, director y principal impulsor de "Gaceta de Arte", se hallaban sus redactores: Francisco Aguilar, Oscar Pestana, José Arozena, Pedro

García Cabrera, Domingo Pérez Torres, que se destacó como el primer teórico del Surrealismo, Agustín Espinosa y Domingo Pérez Minik (93). Espinosa se incorporó después con Emeterio Gutiérrez Albelo y José María de la Rosa. Todos ellos poseían parecidos intereses y convergían en sus ideas políticas. "Todos también pensaban en la viva revolución de cualquier actividad humana, con unas inéditas formas de artes, literatura y moral más libres, más a la altura de los tiempos, más en consonancia con un sentido insoslayable del progreso de nuestra cultura" (94). Westerthal ya había establecido un primer contacto con la vida cultural europea en su viaje a Berlín, Praga, Dessau... del cual llegó con un bagaje de información de las últimas vanguardias.

Gran parte de la proyección exterior de Gaceta de Arte se basó en la organización de la 2ª Exposición Internacional de Arte Surrealista en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, el 11 de mayo de 1935. Para esta ocasión viajaron a Tenerife André Bretón, que ya poseía referencias de Canarias a través de Oscar Domínguez, su esposa Jacqueline y Benjamín Péret. Desde 1933 "Gaceta de Arte" y las actividades de Domínguez en París se habían difundido por toda la órbita insular.

La "Gaceta de Arte" y la Escuela Luján, los dos primeros focos de la vanguardia artística canaria, no se oponían entre sí sino que se apoyaban y mantenían un intercambio mutuo. La revista tinerfeña asumió el campo teórico y literario (95); la Escuela Luján, en cuyo programa no existían unos planteamientos formales previos, incorporó la parte práctica, no única pero si esencialmente. El Surrealismo, al que estaba conectado "Gaceta de Arte", era un movimiento europeo. En los doce manifiestos de la revista se insistía en una formulación teórica, en unas determinadas propuestas plásticas y literarias. Estos manifiestos "no tienen una coherencia rigurosa, pero constituyen un exponente fidedigno de los intereses cruzados que tentaban entonces a todos los creadores de vanguardia "(96). El Indigenismo, fraguado en la Escuela Luján, aunque con aportaciones estéticas del exterior, cubismo y expresionismo, estaba en su totalidad relacionado con la isla y su entorno.

4-2. Una visión onírica de la naturaleza canaria

Surrealismo e Indigenismo se rozaron en algún momento en la obra de algunos pintores canarios. Por un lado el sustrato isleño, por otro un componente mágico y surreal, no siempre en base a los sueños. Oscar Domínguez (La Laguna, 1906-París, 1957), y Juan Ismael González Mora (Fuerteventura, 1909 - Las Palmas, 1981) fueron los representantes de los orígenes del Surrealismo plástico en Canarias. Más adelante, en los años 50, Felo Monzón y Manolo Millares cultivaron un surrealismo que ya había sido marcado por los dos anteriores. La Guerra Civil acabó con Gaceta de Arte y paralizó las actividades de la Escuela Luján. Domínguez y Juan Ismael continuaron fieles al Surrealismo; sin embargo, esta tendencia sirvió a Felo Monzón y a Millares para pasar a la abstracción.

Oscar Domínguez y Juan Ismael transformaron la naturaleza isleña en la magia surrealista. Soñaron con Canarias desde lejos. El primero desde París, el segundo desde Madrid. Domínguez, que se estableció en París a los 21 años, entró en el grupo surrealista en 1934, figurando a partir de 1936 en sus muestras colectivas. Muchos de

los elementos que recogió en sus cuadros surrealistas están vinculados a su tierra natal: porrones, lava, paisajes cósmicos, el drago, cueva de guanches. Ismael, que se agregó al Surrealismo no sólo por su amistad con Oscar Domínguez sino por la propia evolución de su pintura, más cercana a la fantasía, nos manifestó todo un mundo de raíz canaria, desde la naturaleza, el mar y sugerencias isleñas, hasta los mismos objetos, todos dotados de un marcado carácter literario.

Tanto Domínguez como Ismael, según especifica Lázaro Santana (97), no puede considerarse a estos dos artistas indigenistas estrictos. El empleo que hicieron, en sus cuadros surrealistas, de elementos identificados con el mundo isleño, pueden considerarse como un primer paso para la aparición del elemento mágico en el arte indigenista de Felo Monzón, y en la obra de los años 50 de Manolo Millares. Después de la Guerra, los supervivientes de las vanguardias de los años 30 habían intentado unirse e intercambiar información, abrirse de nuevo a Europa y desarrollar un arte acorde con el debate estético del momento. Casi todos los componentes de LADAC (Arqueros del Arte Contemporáneo), de Las Palmas, desarrollaron un surrealismo basado en una interpretación mágica del mundo isleño: Ismael, Monzón, Millares.

Felo Monzón, en la heterodoxia del movimiento, no partió de la imagen onírica sino que aportó una particular visión de su entorno al interpretar el fuego, formas lávicas, erupciones y composiciones con ídolos guanches. El acercamiento de este artista al Surrealismo, por el contacto con "Gaceta de Arte" de Tenerife, quedó patente en la serie "Lírica de los volcanes", geología concebida desde la óptica surreal, presentada en las colectivas de Arte Contemporáneo del grupo LADAC.

Al contrario que los indigenistas de la Escuela Luján, el interés por el mundo isleño de Manolo Millares no se encontraba en la cotidianidad, el ambiente y la etnia canaria sino -desde los inicios de su carrera copiaba vasijas en el Museo Canario -en las muestras de cultura guanche.

4-3. Juan Ismael González Mora

Biografía:

Juan Ismael nació en La Oliva, Fuerteventura el 19 de diciembre de 1909, y falleció en Las Palmas de Gran Canaria el 24 de agosto de 1981. A la par que cursaba estudios de Derecho en Las Palmas y Tenerife, carrera a la que renunció después de la muerte de su padre, recibía clases de pintura y dibujo, desde 1923 en la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife, con Pedro y Felipe Tarquis. En 1927 ingresó en la Escuela Luján donde aprendió junto a Juan Carló la contemplación y plasmación del paisaje. En 1929-30 participó en la colectiva de los alumnos de la Escuela.

Juan Ismael se sumergió primero en el mundo de la pintura para después combinarla con la poesía, actividades ambas que marcharán siempre unidas. Esta vena lírica del artista se dió a conocer a través de la revista "Cartones", en 1930, en Santa Cruz de Tenerife (98). En 1930 y 1932 expuso en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife. Entre una y otra exposición ya se ha trasladado a Madrid para continuar sus estudios de

pintura. En la capital trabajó bajo la dirección de José Aguiar, y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando estuvo con Vázquez Díaz. Asimismo completó su formación con el aprendizaje de la cerámica junto a Jacinto Alcántara, que en 1936 perfeccionaría en Segovia con Daniel Zuloaga.

En Madrid mantuvo una enorme actividad. Participó en los Salones de Otoño y presentó, en 1933, en una muestra individual en el Ateneo, sus paisajes canarios. En 1934 expuso en la Nacional de Bellas Artes. 1935, exposición individual en el Centro de Exposiciones e Información Permanente de la Construcción y, ayudado por el grupo ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), que dirigía Guillermo de Torre, participó en el Salón ADLAN de la capital. 1936, intervino con sus paisajes metafísicos en la primera exposición del grupo Logicofobista en Barcelona. En ese año, y ya adherido al Surrealismo, participó en las exposiciones convocadas por "Gaceta de Arte": Exposición Internacional Surrealista de Canarias (99), y el Homenaje al Surrealismo que celebró ADLAN-Gaceta de Arte en Tenerife (100). En 1941, expuso en la sala Delchaux, Bilbao. 1943, colectiva "Artistas Tinerfeños", Museo de Arte Moderno de Madrid. Entre 1940 y 1944

ejerció como profesor adjunto de dibujo ornamental en la Escuela de Cerámica de Madrid.

En 1944 volvió a Canarias. Prosigue su labor poética fundando con Pedro Pinto de la Rosa la revista Mensaje, 1945, para la que realizó viñetas y portadas. En 1947 publicó su primer libro de poesía: "El aire que me ciñe". En ese mismo año se unió con otros artistas (101) para crear el grupo PIC (Pintores Independientes Canarios), en Santa Cruz de Tenerife. Con un manifiesto y una exposición el grupo se opuso al realismo regionalista que dominaba aún en el gusto provinciano. Otras exposiciones de los años 40: 1945, Círculo de Bellas Artes de Tenerife. 1946 y 1947 (102) en el Gabinete Literario. Primera Exposición de Pintura Canaria de la Universidad de La Laguna.

En 1950 se casó con la violinista Nieves Gas. Con la I Exposición de Arte Contemporáneo en enero de 1950, en el Museo canario, se iniciaba la andadura del grupo que en 1951 llevaría las siglas de LADAC. La II exposición se celebró en noviembre de 1950, en el Club de Universitarios (103). En mayo de 1951 expuso con el grupo en la sala Syra de Barcelona, exposición patrocinada por

el Cabildo Insular de Gran Canaria (104). En 1952 LADAC celebró su IV y última colectiva. Junto a los habituales exponían nombres nuevos (105). Juan Ismael mostró tres obras: "Marina antigua", "Noche de sábado" y "las noctívagas".

Antes de su partida para Caracas en 1956, realizó otras exposiciones en la primera mitad de los 50: 1952, I Bienal Hispanoamericana de Arte, Madrid. 1956. III Bienal Hispanoamericana en Barcelona. 1953, Escuela Luján Pérez, Museo Canario; individual "Pinturas antológicas de 1935 a 1952", Círculo de Bellas Artes de Tenerife. 1955, Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz. En Venezuela, en donde permaneció hasta 1966, ejecutó trabajos de decoración y expuso en Caracas en la muestra "Cuatro Artistas Plásticos", en 1962, y en Buenos Aires en 1957 en la galería Durand Van-Ruel.

En 1967 se instaló definitivamente en Las Palmas. En esta ciudad dirigió la galería Wiot, fundada en 1949, ejercía como profesor de dibujo en varios Institutos de Bachillerato. Participó activamente en la vida cultural isleña exponiendo tanto en Las Palmas como en Tenerife: 1967, colectiva de inauguración sala El Cenobio, 1968, 50

aniversario Escuela Luján Pérez (106); colectiva galería Wiot; XIII Regional de Bellas Artes, Gabinete Literario, 2º premio de pintura con la acuarela "Hojas en el recuerdo de un río" (107). 1969, colectiva en la Sociedad Atlántica de Arucas, en las fiestas de San Juan.

En 1970 recibió el premio de pintura por "la Mina" en la XIV Regional de Bellas Artes del Gabinete Literario. 1972, presentó "Nido de amor y de muerte" en la XV Regional del Gabinete Literario. Desde 1970 las exposiciones de dibujos fueron más frecuentes que las de pintura: 1974, "15 aguafuertes", Casa de Colón. 1976, "Dibujos", Ateneo de La Laguna. también por estos años participó en las colectivas: 1970, inauguración del Museo Típico de Teror. 1975, Escuela Luján en la sala Cairasco, Las Palmas. 1974, "20 pintores canarios" en la inauguración de la galería Yles, las Palmas. 1976, contacto I, galería Yles. 1977, "Guadalimarte, Arte en Canarias", Casa de Colón. 1976, conmemoración del grupo Adlan en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona. 1975, "Antología del Surrealismo Español" en la galería Multitud, Madrid. 1978, "El Mar" exposición flotante de Arte Contemporáneo en el Ferry Villa de Agaete. Y las individuales: 1974, sala Tahor y 1976 galería Yles, Las Palmas. 1980, recuerdo del PIC, en

el círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (108).

Después de su muerte su obra ha figurado en la exposiciones: 1981, Escuela Luján, Banco de Bilbao, Las Palmas; "14 pintores grancanarios", Banco de Santander, Las Palmas; II Exposición Internacional del Surrealismo en Canarias (109); 1982, "El Surrealismo y su evolución", galería Theo, Madrid; "Escuela Luján Pérez 1917-1982", Casa de Colón. 1987, "Luces en la Escena Canaria", en la Jerusalem Artists House, muestra organizada por el Gobierno de Canarias con carácter itinerante. 1991, "Juan Ismael (1907-1981). 40 pinturas realizadas entre 1932 y 1980", exposición conmemorativa del X Aniversario de su muerte, Gobierno de Canarias, Las Palmas.

El mar y la isla en la pintura de Juan Ismael:

Juan Ismael, que mantuvo viva hasta el final de sus días la tradición surrealista en Canarias, configuró, en su pintura, poesía y dibujo, una concepción esquemática de la naturaleza, del paisaje y sugerencias isleñas. Su interpretación, en el contexto de este trabajo, del medio natural hace referencia a una visión particular que

entronca con la expresión surrealista, movimiento al que se integró en 1934, dos años después del nacimiento en Tenerife de la revista "Gaceta de Arte".

Aunque no puede considerarse a Juan Ismael como un pintor paisajista en sentido estricto, salvo en la primera etapa de su carrera como alumno de la Escuela Luján Pérez, su obra surrealista siempre ha estado en contacto con la naturaleza canaria. El entorno y objetos que rodeaban su infancia quedarán grabados en su sensibilidad y definirán una buena parte de sus dibujos y pinturas.

Juan Ismael, que pasó gran parte de su vida en Las Palmas, cuando se incorporó a la Escuela Luján en 1927, la experiencia indigenista y los motivos tratados por sus pintores apenas atrajo su atención. Incluso la visión del paisaje en estos primeros años era diferente a la de sus compañeros. No le gustaba pintar del natural según el método de Juan Carló, "No soy capaz de ponerme ante un paisaje" afirmaba (110). Juan Ismael inventaba la realidad. Estas obras de fantasía en su interpretación del paisaje preconizaban ya su mundo surreal, en el que nunca dejaron de aparecer elementos localizados en la

geografía isleña. "Yo quise pintar paisajes de Tenerife desde mi adolescencia hasta mis 22 años, - cuando me marché de las islas - y siempre tuve que destruirlos, después de terminarlos..." (111), escribía el pintor en 1934. Cuando se va alejando de la representación del paisaje, según la pedagogía de la Escuela Luján, destruyó estos primeros paisajes porque su especial carácter inventivo le llevaba en otra dirección.

En sus primeros paisajes canarios, 1930-1932, en que no introduce la figura humana, expresan un cierto convencionalismo en la perspectiva. Son paisajes de tintas planas y tonos pálidos. Cuando partió a Madrid en 1931, fuera de Canarias, en el el recuerdo mantuvo la visión del paisaje y fue capaz de expresarlo desde otro punto de vista. "Yo empecé a ver Canarias y a saber como era su paisaje, cuando comencé a recordarla. Los cuadros que he pintado aquí - todos dijeron que eran isleños - los hice de memoria" (112). Esta transformación desde sus primeros paisajes realistas va tomando forma en la exposición monográfica de paisajes canarios (18 óleos y 4 dibujos) del Ateneo de Madrid en 1933. Estas obras, a pesar de ser realizadas desde lejos y al margen de la realidad, eran poseedoras de profundos rasgos isleños.

En 1935, cuando vuelve a exponer sus paisajes en Madrid, en la individual que le organizó el grupo ADLAN, sus temas ya están claramente configurados como espacios simbólicos y metafísicos. Los cuadros tienen ahora dos direcciones contrapuestas: lo irreal y lo real, conjunción de realidad y de sueño. En algunos paisajes de Tenerife y en "Aparición de la isla de San Borondón" se advertía claramente su origen canario.

Los paisajes metafísicos que presentó en la primera exposición del grupo Logicofobista (113), en Barcelona en 1936, son ya demostración palpable del surrealismo que impregnaba su obra. Ismael abandonó lo real pero lo transfiguró poéticamente. En sus primeras obras aún convivían ambas tendencias, por ejemplo en "Amor hasta los huesos", con estructuras más abstractas, y "Los habitantes del jardín", en la línea realista aunque con el elemento onírico propio del Surrealismo. "Esta doble tentación por la abstracción del que piensa que es la gran experiencia contemporánea que todo pintor debe llevar a cabo, y por otro lado por el paisaje de las Islas Canarias va a confundirse con el descubrimiento del Surrealismo" (114).

Juan Ismael, que había vivido primero la experiencia indigenista y después el Surrealismo promovido por "Gaceta de Arte", los dos movimientos vanguardistas de preguerra, dirigió sus pasos hacia el segundo movimiento. El primer contacto que le influyó fue el de Oscar Domínguez, "siempre deseé ser de vanguardia, y cuando ví lo que pintaba Domínguez supe que de algún modo había de seguir aquel camino, aquella línea creativa (115). Juan Ismael partía de la imagen de André Breton "aproximación de dos realidades cordialmente distantes" pero sin asumirla fielmente. Rehuyó la improvisación y las técnicas propias del Surrealismo. En su obra imperó una planificación dibujística y un carácter narrativo.

Donde más se evidencia su liberación del inconsciente es a través de sus dibujos. La pintura le exigía una elaboración más lenta y controlada por la consciencia. En principio él tenía la idea, o varias ideas mezcladas, que procedían y tenían que ver con su concepto poético - faceta que había desarrollado desde la revista "Cartones" - después realizaba el esbozo y la obra se configuraba como una construcción de su pensamiento. Su capacidad imaginativa, ligada a la práctica poética, se enriquecía en estos dibujos que estaban en íntima compenetración con la naturaleza y que realizaba con la

soltura de captación del instante, "una mano obediente y rápida en trasladar al papel lo que el ojo dicta" (116).

Desde 1947 el mar, motivo que no había interesado a los indigenistas, es tema esencial en su obra. "Y lo más canario de Canarias es su mar. Un mar distinto a todos los mares. Un mar que - como dice Ramón Gómez de la Serna - no nos aísla porque es una prolongación del paisaje " (117). Aquí Ismael apreciaba una particularidad: el mar del archipiélago, un distintivo canario que, aunque no iba a la búsqueda de una identidad propia como la que movía a los indigenistas, aprovechó las sugerencias isleñas para su elaboración plástica. El componente mágico que subyace en sus obras está pues plagado de particulares alusiones canarias. Las olas, el mundo marino, el cielo, un barco, gaviotas, ancla, brújula, caracolas, peces, la costa etc., el mar y sus símbolos constituían referencias continuas en su obra.

En la exposición de 1945 en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, compuesta de 19 óleos y 17 dibujos, la crítica valoró más dibujos que sus pinturas, preguntándose si las referencias culturales perjudicaban su espontaneidad. "No sabemos si el contenido intelectual

de su persona daña la obra espontánea del pintor sin más. De aquella limpidez inicial en la que latía el "esquematismo del dibujo" d'orsiano, a este polifacetismo de ahora, hay un largo camino en el que ha venteado el vendaval pictórico de estos últimos años. Juan Ismael sabe muchas, demasiadas cosas. Unas veces es el intelectual anacrónico...otras veces nos hace paisaje romántico en el que se esfuma su cualidad de dibujante como "Idilio en la carretera", esos anodinos paisajes de Guamasa y los Rodeos que son una "boutade" inútil,...Esta intencionada carencia de uniformidad en la obra de Juan Ismael implica una vacilación en el camino pictórico azaroso del artista. En tanto no se decante y centre tan inquietante actitud, seguimos pensando que lo mejor, lo más hermosamente delicado del artista tinerfeño, es el dibujo. Rotunda prueba de ello ha sido estos 17 que ha expuesto donde el "esqueleto" es ahora carne. Carne, ángel y gloria de la obra dibujística de Juan Ismael " (118).

La evolución técnica llevará a Ismael a una preferencia cada vez mayor por el dibujo como lo demuestran sus exposiciones de los años 70. A ello también influyeron problemas de salud que le impedían llevar a cabo lienzos. La simplificación del trazo, la

rapidez con que ejecutaba sus dibujos y la evolución temática desde el mar a la tierra, desde 1976, caracterizan sus obras de los últimos años. "Pero cuando más concibe el pintor su espectáculo en el centro de la isla, alejándose del mar, más se desintegra el ser humano en la naturaleza o, más bien, se solidifica, pierde su movilidad, encuentra raíces que le atan se va acercando a la muerte, a su entierro" (119). "Los dibujos como trocitos de un todo nunca desvelado, convergen en el tema de la isla: cada uno de ellos se atomiza, encerrado en su reducido espacio tal como los personajes de Juan Ismael, aislados en su isla, que es asimilada a menudo a un zócalo. A la eternidad del tiempo se añade la soledad provocada por el espacio" (120).

Como pedagogo Juan Ismael aprovechó las enseñanzas recibidas en la Escuela Luján y las ideas de libertad y formación integral para transmitir las a sus alumnos. Estos, para encontrar su verdadera personalidad, debían disponer de las múltiples posibilidades de la expresión plástica, aunque al principio era necesario mostrar cierto talento para descifrar un paisaje o un rostro. Sus enseñanzas estaban en saber ver el paisaje y su admiración por los poetas de la luz lo muestran estas palabras: " esa rara y difícil cualidad lumínica de la

atmósfera, condición indispensable en todo buen paisajista " (121).

Juan Ismael había incorporado el mar, el cielo y la tierra en sus obras, pero cantó la naturaleza isleña como un poeta que era "...tanto en sus símbolos como en el color y la luz que impregnan todos sus cuadros encontramos un anhelo de idealización y superación realizados con gran maestría técnica..." (122).

5.- EPIGONOS DEL INDIGENISMO

Entre 1929 y 1936 se había desarrollado el primer indigenismo. Después de la Guerra Civil algunos artistas retomaron y reelaboraron algunos de los hallazgos de aquel movimiento. Ello tuvo su razón de ser, en gran medida, por el aislamiento cultural en que vivían los artistas de la posguerra. Manolo Millares utilizó como modelo la temática guanche, pintaderas e inscripciones del Barranco de Balos, también Martín Chirino la pintadera y otros elementos de la cultura aborígen, Dámaso, por su parte, se implicó en lo marginal y en las ceremonias rituales. Antonio Padrón realizó la síntesis de todo el proceso indigenista canario, cerrando así el ciclo del movimiento.

El propósito del Indigenismo fue "...establecer una conexión con su propio ambiente, y con su pasado, sin dejar por eso de afrontar problemas estéticos comunes a los que se enfrentaban otros artistas de otras latitudes. Su mérito, en sentido extenso, fue precisamente ese: hacer una obra de utilidad local que no perdió nunca de vista el valor general que debe ser inherente a toda aventura estética" (123).

5-1. Antonio Padrón Rodríguez

Biografía:

Antonio Padrón Rodríguez nació en Gáldar, Gran Canaria, el 22 de febrero de 1920, el penúltimo de 9 hermanos (124). A la muerte de sus padres, en 1929 y 1930, se fue a vivir con sus tías maternas. A los 11 años le internaron en el Colegio La Salle de Arucas para estudiar el bachillerato, concluyendo éste, entre 1934 y 1938, en el Colegio Viera y Clavijo y en El Instituto de 2ª Enseñanza, de Las Palmas. En este último centro tuvo como profesor de dibujo a Nicolás Massieu y Matos. En 1938 ingresó en el Ejército en Infantería. "Paralelamente, 1938 constituye el comienzo de una etapa dedicada al dibujo, uno de cuyos testigos fue el teniente, don José Redondo, quien a menudo sorprendió al futuro pintor dibujando a lápiz o a tinta y difuminando el color con el dedo humedecido. Desgraciadamente no existen apuntes relativos a estos años, sin duda referidos a Sardina del Norte, donde se encontraba su Compañía" (125).

En 1942 fue el año de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Tuvo como profesores a Julio Moisés, Ramón Stolz y Vázquez Díaz, artista éste al que admiró y del que se dejó influir al principio. De Vázquez Díaz diría Padrón: " fuí su discípulo durante dos años. Muy culto y tal vez como muy ligero defecto viene el que esté demasiado seguro de sí mismo.... Siento una gran admiración por su obra y su personalidad. Es un artista indiscutible e indiscutido" (126). En 1949 concluyó los estudios de Bellas Artes obteniendo el título de profesor de Bellas Artes.

Tras un periodo de tanteo de la vida pictórica de Madrid, volvió a Gáldar en 1951. "La decisión fue tomada con conocimiento de causa y no a impulsos de una nostalgia arrolladora. Incluso en su regreso a Madrid años más tarde confirmaría esta actitud " (127). A pesar de que a principios de los años 50 las Palmas vivía una época de florecimiento artístico: el grupo LADAC, la renovación de la Escuela Luján, la gran actividad desarrollada por Felo Monzón, M. Millares, Juan Ismael, Antonio Padrón se recluyó en Gáldar y allí encontró la fuente primordial de sus creaciones. Sin embargo eso no excluía el contacto con aquellos artistas y una atención a las nuevas tendencias que iban apareciendo. "En la

tranquilidad del ambiente traducía al óleo las ideas que surgían del entorno, mediante un lenguaje que, progresivamente, se alejaba del influjo académico " (128).

Artista poco amante de marchantes y críticos, se mantuvo alejado del ambiente artístico, incluso de exponer y vender sus obras. Expuso individualmente en tres ocasiones y prefería regalar los cuadros a sus amigos. Esta conducta era la expresión misma de su personalidad. Además de pintar, observar la naturaleza, las flores exóticas del jardín de su estudio en Gáldar, las faenas del campo, los animales etc., administraba también las fincas de la familia. Así pasó su vida. Murió de un ataque cardíaco el 8 de mayo de 1968 en su casa de Gáldar.

Exposiciones: 1950, colectiva en la apertura del Primer Salón de Arte en el Colegio Municipal de Santa María de Guía. 1950, primera exposición individual en el Museo Canario, expuso 36 obras. 1957, I Exposición de Arte Nuevo, IV Curso de Extensión Universitaria, Universidad de La Laguna, expuso "Mujeres y Pitas" y "la ermita", ambas del 56. 1958, VIII Bienal Regional de

Bellas Artes, Gabinete Literario, obtuvo el primer premio con el óleo "Angeles" (129). 1959, "Exposición de artistas canarios en París" en la exposición "Islas Canarias", Biblioteca Española de París, presentó tres óleos: "Mujeres y pitas" y "Pescadoras" del 56 y "Angeles" del 57. 1960, IX Regional del Gabinete Literario, logra el primer premio de conjunto por "La madeja", "Bodegón", "Camellos". 1960-61, segunda individual en el Gabinete Literario, expuso 7 barrocos cocidos y entre otros cuadros estaban "La ermita", "Paisaje", "Abulillas". 1961, "Arte Contemporáneo de Gran Canaria", organizada por la Escuela Luján en la Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. 1964, exposición de arte contemporáneo en el Casino de Gáldar. 1965, tercera individual en la Casa de Colón, expone 19 obras (130). 1966, colectiva en la Modern Art Gallery, Las Palmas (131).

Exposiciones póstumas: 1968, primer homenaje póstumo en la XIII Regional de Bellas Artes del Gabinete Literario, Premio de Honor de la Bienal, se presentó "La Trilla", "Las tuneras", "Paisaje", "Mujeres sentadas". 1970, antológica en el Museo Canario de 65 obras: 50 pinturas y 16 dibujos. 1971, antológica en la Universidad de La Laguna y Círculo de Bellas Artes. 1972, "I

Exposición Pictórica", Liceo Cultural Agáldar con Felo Monzón, Juan Ismael etc..., se expusieron 6 dibujos de Padrón. 1976, colectiva en la galería Yles, se expuso "Pescadora"; antológica en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, 26 óleos y 6 dibujos. 1979, "5 pintores canarios", XXV Aniversario Banco de Santander, Santa Cruz de Tenerife, se presentó "El niño enfermo". 1981, "14 pintores grancanarios", Banco de Santander, Las Palmas, se presentó "la Piedad"; antológica en la Casa Colón (132). 1983, "Paisanos y paisajes de las islas", Banco de Bilbao, Las Palmas. 1987, "Luces en la Escena Canaria" en la Jerusalem Artists House, se expuso "Cargadores de plátanos" y "Aguadoras".

En 1968 se nombró una calle Antonio Padrón. En 1971 se inauguró el Museo Antonio Padrón en Gáldar y se dió nombre a un Centro de Enseñanza General Básica. En 1986 se publicó la monografía realizada por Ma Victoria Padrón Martinón " El pintor Antonio Padrón" , dos volúmenes, edición del Cabildo Insular de Gran Canaria.

El paisaje en el contexto de la pintura de A. Padrón:

La pintura de paisaje canario de posguerra tiene en Antonio Padrón un máximo representante como continuador de la línea indigenista forjada en torno a la Escuela Luján. Esta tradición fue a la vez potenciada por un condicionante físico: el hecho de haber nacido y vivido en Gáldar, ciudad con un pasado histórico y unas tradiciones populares muy arraigadas. Este pintor, uno de los más "genuinamente canarios", después de sus estudios de Bellas Artes en la Academia de San Fernando, volvió a su tierra y se concentró en la observación profunda del entorno canario, de sus tipos, su paisaje, flora, así como el arte aborígen de las pinturas de la Cueva de Gáldar, el Cenobio de Valerón o El Agujero.

Generalmente los paisajes de Padrón están poblados de figuras formando una unidad difícil de desligar. El habitante de la isla aparece en medio de la naturaleza e integrado a ella. Constituye ésta no un mero fondo accesorio para resaltar a los personajes sino un elemento fundamental e imprescindible en la configuración del cuadro total. Esta unión se manifiesta también en la técnica y tratamiento empleado. Incluso, fondo y figura

acaban muchas veces por confundirse. Esta forma de hacer pictórica acentúa la fusión y adaptación del hombre a la tierra. Padrón no nos ha narrado de una forma idealista la vida campesina canaria sino que se ha sumergido en ella dándonos una visión desde dentro. Ha metamorfoseado la realidad a través de un estilo ingenuo. Sus cuadros son producto de su personalidad y están condicionados a un espacio concreto, Gáldar, al noroeste de Gran Canaria. Creó personajes extraídos de ese entorno y visualizó toda una actividad del hombre en su tierra. Nos narró costumbres, algunas ya perdidas, pero que estaban en su recuerdo, ritos, creencias y supersticiones. Antonio Padrón es pues un pintor canario hasta lo más profundo, cantor de lo más popular y genuino de su tierra.

Según sus críticos y biógrafos el artista tomó del expresionismo, fauvismo, cubismo, Escuela de Madrid, Indigenismo. Como resultado su obra es reflejo de todos estos estilos, y de ninguno, en definitiva, una síntesis. Por eso mismo su obra es difícil de clasificar, queda aislada entre las manifestaciones vanguardistas de los años 50 y 60. Una pintura tan personal que nunca perdió el hilo figurativo, salvo en los años críticos de 1961 a 1964, momento de dudas y vacilaciones que, por otra parte, le sirvió como un reencuentro con su propio

proceso creador, y de nuevo con la figuración. Fue a partir de 1965 cuando se dedicó a pintar intensamente, tres años fructíferos en los que, dominando ya sus facultades técnicas y en plena madurez, estaba seguro de la legitimidad de su arte.

Salvo al final de su vida el expresionismo de su obra no fue producto de la tensión sino de la armonía interna entre hombre, paisaje y animal. "La aportación de Antonio Padrón al expresionismo es precisamente el hallazgo de esa armonía, de ese universo mágico donde los hombres, los animales, los objetos y el paisaje adquieren su identidad justa y su sitio exacto" (133). Pero también aprovechó las enseñanzas del cubismo para disciplinar sus figuraciones, "...para que las siluetas dominantes significasen toda la enjundia y el arabesco compositivo cerrado en curvas, en ángulos rectos y agudos de los cuerpos, en las cabezas de rombos. Distintas obras de Antonio presentan claramente la ordenación cubista, sólo su estructura sin el rigorismo frío y escolástico de esta escuela" (134).

Lo mismo que otros artistas Padrón comenzó realizando cuadros clásicos, como consecuencia de la influencia de

los maestros de la Academia. En el estudio del su paisaje seguiré las etapas ya marcadas por M.V. Padrón Martínón (135), y extraeré lo específico del género. En un primer periodo de búsqueda (1949-1956) el paisaje comenzó a surgir, tras el bodegón, alrededor del año 50, cuando retorna a Gran Canaria desde Madrid. Sin embargo, tiene fechadas dos acuarelas anteriores: una marina "Roquete del Confital", 1942, y "Paisaje de casas y montañas", 1943, paisajes convencionales muy distintos al estilo que le caracterizará posteriormente. En sus obras iniciales es aún evidente la huella de Vázquez Díaz, tonos grises, azules y violetas.

Las señales de un desprendimiento de lo académico se perciben en sus obras de 1950, en particular en los elementos isleños, y una geometría más acusada a partir de 1954. Padrón se había fusionado con su tierra captando en el lienzo su entorno, su ciudad natal, sus calles y casas. Todo ese descubrimiento fue el que quedó reflejado en las obras de su primera exposición individual en el Museo canario. "Padrón no se acercaba a esta visión de modo inconsciente. La meditación que a través de los años produjo la evolución no le impidió mostrarse orgulloso del aprendizaje académico, que en todo momento calificó de fundamental " (136). Entre las 36 obras presentadas

figuraron: "Playa de Sardina", "Paisaje de Sardina", dos "Paisajes urbanos", de Gáldar, dos apuntes de "Paisaje de Montaña Alta, Guía" y de "Gáldar" y un "Paisaje de azoteas". El cielo y el mar de ahora desaparecerán en sus obras posteriores, en las que el elemento tierra y campo serán protagonistas. Subsiste el recuerdo de Vázquez Díaz y la Escuela de Madrid.

"Tengo el propósito de pintar paisajes de Canarias que me gustaría darlos a conocer fuera de aquí. Quiero evocar aquí la personalidad de Nicolás Massieu. Creo que todavía pueden hacerse cosas y mi deseo sería, si no emularle, por lo menos intentar seguirle en la línea del paisaje que él tenía aunque sin seguir, claro, su escuela" (137). Estas palabras del artista confirman su interés por el paisaje desde el principio, su admiración por Nicolás Massieu y su deseo de continuar su trayectoria en el género. Sin embargo, para Padrón el paisaje estuvo esencialmente ligado a sus escenas con figuras, labores campesinas. Es un paisaje humanizado en el que se percibe la huella del paso y de la mano del hombre. En estilo y concepto se acerca, más que al toque impresionista, al indigenismo. Su postura ante la naturaleza no es para mixtificarla sino para buscar en ella lo inédito y desconocido.

La etapa comprendida entre 1956 y 1960 es la que realmente se relaciona con el Indigenismo. Sus propias palabras confirmaban su creencia en una escuela canaria de pintura: "la hay en el color, en lo figurativo, en el dibujo; sobre todo en el color, en los característicos ocre y rojos, en los tonos cálidos. Todos estamos alrededor del volcán " (138). Además de revalorizar lo distintivo insular, Padrón se deleitó pintando cuanto de genuino y popular le ofrecía la isla. De forma progresiva se iba estrechando el lazo artista-mundo circundante. Se geometrizan todos los elementos del cuadro, prescinde de la perspectiva, el fondo es una sucesión de planos diversos. Domina el estatismo de las figuras, el color, brillante, está compuesto a base de superficies a modo de vidrieras. Contornea las figuras una línea que ya se hará constante. Hacen aparición los animales. Está presente la sencillez del arte aborigen (139).

Padrón más que representar la realidad de todo ese mundo, la reelaboraba, " trato siempre de reflejar unas realidades de la manera más poética y subjetiva posible" (140). "Para acentuar esa primitividad de su percepción, Padrón prescinde de la profundidad: en sus cuadros no hay perspectivas ortodoxas ni modelados. Padrón hace aquí práctica de las enseñanzas fauves, los pintores que

comprometieron el espacio en una visión que se ajusta a la bidimensionalidad" (141). En los paisajes, de composición ascendente, en que desaparece la línea del horizonte, es significativo ese planismo que caracteriza su obra. Ahora cielo y mar desaparecen, aunque haga acto de presencia en algún momento como en el cuadro "Secando las jareas", fechado en 1960. El empaste se hace también más denso. Todas estos rasgos están definidos en las obras que expuso en su segunda individual en el Gabinete Literario, 1960-61. De las 28 obras se exhibió un "Paisaje con cañas" y "La luchada", ambas de 1960. "La luchada", propiedad del Cabildo Insular de Gran Canaria, representa la lucha canaria y un fondo de viviendas que ocupan más de la mitad del cuadro. Al contrario que en los paisajes urbanos de Gáldar o "Casa y ruletas", 1960,, sumergidos en el silencio y tranquilidad, "La luchada" es la imagen de la fiesta y su bullicio. Realizó pocos paisajes urbanos y esa falta de interés radique quizás en "...la riqueza ofrecida por el paisaje rural que, al mismo tiempo, emanaba sosiego y paz, no siempre acordes con el pueblo o ciudad" (142).

La "canarización" del género del paisaje se hizo más patente entre 1959 y 1960, enriquecido, además, con el estudio riguroso de la flora autóctona: cardones,

piterras, aulagas, y la incorporación de animales como la cabra, bueyes, abubillas.

La gama de color, sacada de los matices de la propia tierra: negro del picón, verdes apagados de las tuneras y pitas, rojos de la montaña, amarillo de los sembrados y ocre, será un rasgo importante de la interpretación plástica de su tierra. El color se convirtió, pues en algo esencial para la configuración del paisaje canario. Pero no existía una dependencia total entre el tema y el color. "Lo que más influye en mi obra es el color. Cambio constantemente de colores; no soy como otros pintores que sienten predilección por un determinado color" (143). Con el color Padrón anunciaba la tarde o la luz de mediodía; sugería también la sequedad y la aridez de la tierra. Para el artista Gran Canaria era la más completa paleta. El observó pero también transformó la realidad del paisaje: su distribución y ubicación, su color local. Sin embargo el componente isleño y volcánico (volcán de Ajódar) estaba siempre a su vista. De la media docena de paisajes que pintó, sin una localización específica, algunos aluden a la árida geografía del sur de Gran Canaria, con su luz cegadora y en donde se alzan las cañas que acentúan la verticalidad compositiva del cuadro.

Por otro lado, el grafismo y dureza de la línea del dibujo se unen a unos fuertes empastes, en los cuales se superponen los matices produciendo en su mezcla óptica un impacto visual y emocional. Estas características convierten a Padrón en un fauvista o expresionista del color; como decía Felo Monzón: "...es un poeta atormentado que escruta y sondea en sus contornos visuales.... un expresionista de su ideal pictórico" (144), en la línea de los expresionistas españoles desde Zurbarán, Goya, Solana, Nonell y Zabaleta. "El expresionismo de Antonio Padrón es pleno de rígidas estructuras y mágico color-materia", "expresividad original que coloca a Antonio Padrón en la vigencia de la actual pintura española" (145).

La etapa de meditación comprende los años 1960-1964. Fue el momento en que entró en una profunda crisis personal y de dudas sobre la validez de su propio hecho creador. Era la época de los informalismos y Padrón quiso también experimentar en ese camino. Utilizó collages, madera, metal, arenas, tierra, es decir materiales extrapictóricos, en relación también con la estética del objet trouvé. "Antonio no llegó a conseguir en estos trabajos el tono y la visión del mundo propios del

informalismo" (146). Incluso el mismo pintor, años más tarde, calificaría estas obras de meros pasatiempos.

su falta de convencimiento por la abstracción le llevó de nuevo, logicamente, a la pintura figurativa (1964-1967). En ese retorno retoma el óleo pero introduciendo técnicas mixtas, como en "Paisaje con aulagas", 1965, que representa a la mujer que despidе al marido en su barca, supuestamente en un primer plano pero invisible en el cuadro, las gaviotas son las que sugieren el mar y la barca. Debajo, en primer plano, están las aulagas que suponen un aumento de pigmentación y añadidos de arena y paja. En las "Tuneras", 1965, niños comiendo tunos, hay también una concentración de pintura, de tonos azules y violetas, pero ahora aplanadas sus rugosidades.

1967 señala la etapa más dramática de Antonio Padrón. Los cuadros que pintó entre ese año y el siguiente, fecha de su muerte, parecen una premonición. Incluso, a partir de 1965, se dedicó a pintar más intensamente. Hay un cambio en el concepto de color y en el aspecto formal. El colorido pierde brillantez y se vuelve más cálido, azules y violetas, hasta llegar al color oscuro. El ambiente de las escenas se entristece. El dibujo pierde

la ingenuidad anterior y los trazos se hacen más rectos y angulosos. Un mayor dramatismo le hace concebir las escenas de cerca, dejando ahora el fondo meramente esbozado. "La trilla", 1967, que narra esta labor campesina, posee aún ese colorido intenso, amarillo de la era, rojo el toro y trillos blancos dispuestos sobre la tierra ocre. El paisaje del campo tiene todavía su autonomía. Sobre este mismo tema realizó otras dos versiones, fechadas en 1966 y 1967.

En esta última etapa Padrón reelaboró parte de su antiguo universo: niños y paisaje, "Niños buscando nidos", 1968), y se dispuso a explorar una nueva visión del campo canario, el de la sequedad. "La Lluvia " y "El niño enfermo" son los inmediatos precedentes de su última obra, inconclusa, "la Piedad".

Podemos resumir que Antonio Padrón pintó alternativamente el paisaje rural, urbano y el mar. Pero sobre todo se convirtió en el pintor del campo, en especial el del nordeste de Gran Canaria: Gáldar, Juncalillo, Barranco Hondo, Sardina del Norte, el Brezal. Sus paisajes urbanos son más escasos y a veces sin identificar su ubicación. Por su parte, el mar surgió en

su obra, al principio como motivo independiente, luego subordinado a la actividad pesquera, "Pescadoras" , 1956, o "Mujeres secando jareas", 1960. La Sardina, la Caleta, el Agujero son las playas más cercanas que le sirvieron de punto de inspiración.

Igual que los personajes forman parte integrante del paisaje, de la misma manera la flora y la fauna. Su afición a la botánica había determinado el estudio de las plantas de su entorno: "Veroles", 1964, "Paisaje con cardones", 1964, ""Mujeres y pitas", 1956, "Tuneras", 1965, "Strelitzias", 1966. Esto también lo hicieron los indigenistas de la Escuela Luján, y el propio Néstor.

Antonio Padrón no buscó en su obra la solución a problemas cubistas o expresionistas, "abandonó convencido la influencia exterior. La riqueza colorística de la isla es suficiente. Afincado en un pequeño rincón geográfico supo extraer toda su esencia" (147).

NOTAS

- (1) Fray Lesco: "Los Decoradores del Mañana". La Crónica, Las Palmas, 5 de junio de 1917.
- (2) Gaceta Literaria, 1 de enero de 1927.
- (3) Fray Lesco, 1917.
- (4) Fray Lesco, discurso de clausura de la exposición de Santiago Santana, publicado en el diario Hoy, Las Palmas, 5 de marzo de 1936.
- (5) Lázaro Santana, texto del catálogo de la exposición de la Escuela Luján Pérez, Banco de Bilbao, Las Palmas, octubre de 1981.
- (6) Notas de Fray Lesco citadas en el artículo "Domingo Doreste y Juan Carló perviven en su Escuela Luján Pérez", por Martín Moreno, La Provincia, Las Palmas, 14 de noviembre de 1982.
- (7) Juan Rodríguez Doreste: "La Escuela de Artes Decorativas de Luján Pérez". El Museo Canario, Las Palmas, 1960, (p. 154).

- (8) "El hombre en función del paisaje" fue publicado en La Tarde, Santa Cruz de Tenerife, los días 16, 17, 19, 21 de mayo de 1930.

- (9) Cuartillas publicadas en La Tarde, Santa Cruz de Tenerife, 3 de junio de 1930.

- (10) J.M. Trujillo: "¿Existe una tradición?". La Tarde, 9 de octubre de 1934.

- (11) Publicado en Taller de Ediciones JB, Madrid, 1974.

- (12) Pedro G. Cabrera: "El hombre en función del paisaje", 1930.

- (13) Declaraciones sobre este particular lo podemos ver en la "Encuesta: Arte en Canarias", Guadalimar, nº 20, febrero de 1977, (p.107) y en "Arte canario: algunas propuestas", Fablas, nº 68, diciembre de 1976, (p.3 y 4).

- (14) Lázaro Santana: "Felo Monzón". Gobierno de Canarias, 1986, (p.14).

- (15) La Tarde, Santa Cruz de tenerife, 24 de junio de 1930.
- (16) Pedro García Cabrera, de la conferencia "El hombre en función del paisaje", 1930.
- (17) La Provincia, Las Palmas, 19 de junio de 1982.
- (18) Gaceta Literaria, 15 de noviembre de 1930.
- (19) Publicado en La tarde, 3 de junio de 1930.
- (20) Publicado en La Tarde, 24 de junio de 1930.
- (21) Felo Monzón: "El nacimiento del Arte Indigenista Canario". Diario de Las Palmas, 28 de octubre de 1977.
- (22) Lázaro Santana: "Regionalismo y Vanguardia", en "Historia del Arte en Canarias", Edirca, (p.255).
- (23) Lázaro Santana, idem, (p.255).
- (24) Pedro García Cabrera: "El hombre en función del paisaje", 1930.

- (25) Pedro García Cabrera, idem, 1930.
- (26) Pedro García Cabrera, idem, 1930.
- (27) Pedro García Cabrera, idem, 1930.
- (28) Dicho examen consistió en dibujar del natural una planta de su jardín y modelar un busto de su hermano.
- (29) cita de "La obra pictórica de Santiago Santana", catálogo de la exposición en la Casa Colón, 1983, (p.23).
- (30) Orlando Hernández, Diario de Las Palmas, 30 de agosto de 1966.
- (31) La Provincia, 16 de abril de 1983.
- (32) "La obra pictórica de Santiago Santana", 1983, (p.25).
- (33) Orlando Hernández, 1966.

- (34) Entrevista con Salvador Sagaseta en La Provincia, 16 de abril de 1983.

- (35) "La obra pictórica de Santiago Santana", 1983, (p.8).

- (36) Uno propiedad de Natalia Sosa y otro de la colección particular del artista.

- (37) J. Sosa Suárez: "Santiago Santana de vuelta de Barcelona", Hoy, las Palmas, 24 de marzo de 1936.

- (38) Discurso de clausura a cargo de Fray Lesco de la exposición del Gabinete Literario, publicado en Hoy, 5 de abril de 1936.

- (39) Fray Lesco, discurso, idem, 1936.

- (40) Entrevista con S. Sagaseta, 1983.

- (41) O.P.: "Notas de la Exposición Provincial de Bellas Artes". Falange, 12 de abril de 1944.

- (42) Se refiere a la exposición de Arte y Artesanía del Gabinete Literario, La Provincia, 18 de mayo de 1943.
- (43) S.D. de R., en Falange, 14 de mayo de 1943.
- (44) Entrevista con Juan González Santana en Eco de Canarias, 26 de octubre de 1968.
- (45) Entrevista con Teresa García: "Un cinético con el alma fuertemente anclada en la isla". Canarias 7, Las Palmas, 4 de marzo de 1984.
- (46) Expuso "Peces nº1" y "Peces ortogonales".
- (47) Expuso 7 obras: "Paisaje y formas", "Cerco", "Trópico", "Formas en ortogonal", "Peces cercando a figuras", "Erupción con dos lunas", "Composición armónica".
- (48) Presentó también "Construcciones verticales nº 101 y 105". Después de las anteriores polémicas por la disconformidad de algunos artistas con respecto a la concesión de premios, el jurado calificador los adjudicó esta vez a obras abstractas.

- (49) Lázaro Santana y Carlos Díaz-Bertrana: "Felo Monzón". Gobierno de Canarias, 1986.
- (50) Entrevista con Teresa García, 1984.
- (51) Entrevista con Teresa García, 1984.
- (52) Arminia Fajardo: "Felo Monzón: del Indigenismo al Cinetismo". El Día, Santa Cruz de Tenerife, 1 de julio de 1977.
- (53) Arminia Fajardo, idem, 1977.
- (54) Arminia Fajardo, idem, 1977.
- (55) Agustín Espinosa: "Felo Monzón a 90º latitud norte". Diario de Las Palmas, 2 de junio de 1933.
- (56) Fray Lesco: "Sobre el arte de Felo Monzón". Hoy, Las Palmas, 26 de mayo de 1933.
- (57) Exposición inaugurada con su conferencia: "Elogio del arte vivo", compendio de una visión del arte en movimiento, en constante experimentación.

- (58) E. Westerdahl, catálogo de la exposición de LADAC en la galería Syra, Barcelona, 1951.
- (59) Carlos Díaz Bertrana: "Felo Monzón". Gobierno de Canarias, 1986, (p.42).
- (60) Según Josefa Alicia Jiménez Doreste en la monografía "El pintor José Jorge Oramas (1911-1935)", Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987, el pintor nació el 9 de noviembre de 1911 en Las Palmas de gran Canarias, pues al analizar el Registro Parroquial de la Iglesia de Nuestra Señora de La Luz, en la Isleta, se recoge en él la inscripción de su nacimiento en 1911, libro 8 200 V. Señala la autora que pudo suceder que naciera en Fuerteventura y fuese inscrito en Las Palmas.
- (61) Según Juan Rodríguez Doreste, en el catálogo de la antológica del artista en la Casa Colón, 1973, J. Oramas entró en la Escuela Luján por mediación del doctor O'Shanahan. Según Felo Monzón fue un amigo de la Escuela Luján quien lo introdujo.
- (62) Se supone viajó con 30 duros que cobró por un cuadro que hizo a la hija de un capitán de barco.

- (63) Citas recogidas de Josefa Alicia Jiménez Doreste, 1987, (p.15 y 16).
- (64) Se publicó con Crimen y Lancelot 280-70 en Talleres de Ediciones JB, Madrid, 1974.
- (65) Juan Rodríguez Doreste, catálogo de la exposición Casa Colón, 1937.
- (66) Se presentaron 60 obras, según La Provincia, 12 de septiembre de 1937. Prestaron obras para la exposición: Domingo Doreste, R. O'Shanaham, Enrique y Carlos Peña, Antonio González, Manuel Doreste, el escultor Plácido Fleitas, Francisco Martín Vera, la Escuela Luján y otras personas y entidades.
- (67) Fray Lesco: "Clausura de la exposición de Oramas". Acción, Las Palmas, 19 de septiembre de 1937.
- (68) Nº 73 "Lavanderas", nº 74 "Paisaje", nº 75 "Paisaje".
- (69) La colectiva se realizó en el edificio de las Escuelas Graduadas de Gáldar. De Oramas se presentó "Lavanderas", nº 20 del catálogo.

- (70) Los dos lienzos del "Risco de San Nicolás" figuraron con los números 48 y 49.
- (71) En el catálogo se especificaron las personas que habían prestado sus obras: O'Shanaham, Martín Vera, Carlos Peña, P. Fleitas, Sra. Viuda de D. Doreste, etc..
- (72) Josefa Alicia Jiménez Doreste, 1987.
- (73) Agustín Espinosa, citado en "Índice Cronológico de pintores canarios" por Maria Rosa Alonso. Revista de Historia, La Laguna, nº 67, julio-septiembre de 1944.
- (74) Empleaba pocos colores porque sus escasos recursos económicos le impidieron comprar pinturas.
- (75) Lázaro Santana, Aguayro, nº 105.
- (76) Números de catálogo por orden: 256, 258, 264, 268, 270, 271, 272.
- (77) Agustín Quevedo, catálogo "14 pintores de Gran Canaria". Banco de Santander, Las Palmas, 1981.

- (78) Lázaro Santana, Aguayro , nº 105.
- (79) Vicente Marrero: "Semblanza y Arte de Jorge Oramas". Punta Europa, Madrid, nº 9, junio de 1956, (p.142-150). Texto leído por el autor en ocasión de la antológica de Oramas, organizada por la Escuela Luján, en el Museo Canario en 1956.
- (80) Pedro Almeida: "Néstor: Vida y Obra". la Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.
- (81) En la playa de Santa Isabel, hoy plaza de Santa Isabel, en el sitio de las "Tenerias", al sur de Las Palmas, finca rústica cedida por Domingo Doreste. Allí estuvo la Escuela Luján desde 1934.
- (82) Juan Rodríguez Doreste: "La Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez. Algunas notas para su estudio". El Museo Canario, Las Palmas, nº 75-76, enero-diciembre de 1960, (p.167).
- (83) Juan Rodríguez Doreste, idem, 1960, (p.168).
- (84) Juan Rodríguez Doreste: "Algunos apuntes sobre el Indigenismo en el arte canario". Fabras, Las Palmas

de Gran Canaria, nº 68, diciembre de 1976, (p.11-12).

(85) Pedro Almeida, Eco de Canarias, Las Palmas, 25 de mayo de 1973.

(86) Jose Luis Gallardo: "El origen de la plástica autóctona: Néstor". Fablas, Las Palmas, nº 68, diciembre de 1976, (p.15).

(87) Saro Alemán: "Néstor, un pintor Atlántico". Edi. Labris, Tenerife, 1987, (p.113).

(88) Pedro Almeida, 1987, (p.99).

(89) Recientes estudios sobre la obra de Néstor: el de Saro Alemán, 1987 y el de Pedro Almeida, 1987.

(90) V.G.C.: "Néstor". La Actualidad, suplemento ilustrativo de la Revista de América, 1-5, 1914.

(91) Juan Rodríguez Doreste, 1960, (p.168).

(92) Pedro Almeida, 1987, (p.37).

- (93) Domingo Pérez Minik nos dió a conocer la experiencia del Surrealismo Canario en el libro publicado por Tusquets en Barcelona, 1975: "Facción española surrealista de Tenerife".
- (94) Domingo Pérez Minik, *idem*, 1975, (p.16).
- (95) En dos números de Gaceta de Arte se reseñó la obra de Felo Monzón y Agustín Espinosa fue el primer divulgador de la obra de Jorge Oramas y Felo Monzón.
- (96) Lázaro Santana: "Regionalismo y Vanguardia", en "Historia del Arte en Canarias". Edirca, Las Palmas, (p.257).
- (97) Lázaro Santana: "Surrealismo en el Arte Indigenista Canario". La Provincia, Las Palmas, 27 de octubre de 1974.
- (98) En Tenerife precedieron a la revista Cartones: Hespérides, 1926, con firmas como las de Eduardo Westerdhal y Emeterio Gutiérrez Albelo; y la Rosa de los Vientos, 1927, con Agustín Espinosa como jefe de redacción. Ambas publicaciones se abrían a las nuevas corrientes europeas.

- (99) La I Exposición Internacional de Surrealismo en Canarias contó, aparte de las obras de Juan Ismael y Oscar Domínguez, con las de Hans Harp, Brauner, Chirico, Dalí, Max Ernst, Velentine, Hugo, Magritte, Miró, Oppenheim, Picasso, Man Ray y Tanguy.
- (100) Figuraron en esta exposición homenaje al Surrealismo obras de Juan Ismael, Maruja Mallo, Orgaz y González Lamolla.
- (101) Los otros fundadores de PIC fueron Constantino Aznar de Acevedo, Carlos Chevilly, José Julio, Alfredo Reyes Darias y Teodoro Ríos.
- (102) En la exposición de 1947 en el Gabinete Literario presentó 4 acuarelas con temas de paisaje: "De la Vega Lagunera", "Paisaje de Las Mercedes", "Paisaje del Bronco-La Laguna" y "Mesa Mota".
- (103) Juan Ismael presentó en la exposición del Club de Universitarios: "Angel que anuncia la primavera", "Inesperada aparición de arlequín", "Reloj fuera de tiempo", "Objeto que en mi infancia significa la noche", "Tarde de Otoño", "Dos mujeres a la memoria

de un paisaje de invierno", "La cita fallida" y "Constante en una cabeza femenina".

(104) Juan Ismael presentó encaústica en cartón y tela: "Mujeres en soledad" y "Diálogos en la orilla".. La exposición de LADAC en Barcelona, que añadía nombres nuevos como el de Elvireta Escobio, José Julio y Plácido Fleitas, fue la primera y única salida del grupo.

(105) Estos nombres nuevos era: Toni Gallardo, Santo Surós, Carla Prina, Vinicio Marcos, Planasdurá, Angel Ferrant, Guinovart y Fredy Szmull. Plácido Fleitas expuso 4 dibujos.

(106) Juan Ismael expuso: "La Serenata de Malat", "XII variante de una forma en vuelo" y "VI variante con tono rosa".

(107) Juan Ismael, que ya se había presentado a la VI Bienal, presentó también en la XIII edición "Nocturno marinero".

- (108) Juan Ismael ofreció su "Obra Pobre" y con ese nombre se publicó un catálogo con poesías suyas inéditas.
- (109) En la II Exposición Internacional de Surrealismo en Canarias figuraron todos los artistas de la primera más otros neosurrealistas.
- (110) Citado en Lázaro Santana: "Regionalismo y Vanguardia", idem, (p.261).
- (111) "Unas cuartillas del pintor Juan Ismael sobre el paisaje de Canarias", texto aparecido en el Diario de Las Palmas, 12 de marzo de 1934. Publicado en el nº 115 de la revista Aguayro, septiembre de 1979 y en el catálogo "Obra Pobre", La Laguna, 1980.
- (112) "Unas cuartillas...", idem, 1934.
- (113) En la muestra de este grupo Juan Ismael expuso: "L'Arpiste tot improvisant", "En arribar Clotilde" y "Va Arribar quan jo l'esperaba".

- (114) Michel Bernier: "Juan Ismael (La Constancia Surrealista)". Colección La Guagua, Las Palmas de Gran Canaria, 1983, (p.43).
- (115) Michel Bernier, idem, 1983, (p.44).
- (116) Michel Bernier, idem, 1983, (p.30).
- (117) "Unas cuartillas del pintor...", 1934.
- (118) Revista de Historia, Tenerife, nº 71, julio-septiembre de 1945, (p.322).
- (119) Michel Bernier, 1983, (p. 34).
- (120) Michel Bernier, 1983, (p,39).
- (121) Michel Bernier, 1983, (p.54).
- (122) M^a Teresa Prats de Laplace: "Felo Monzón y Juan Ismael, dos polos en la escala del Arte de nuestros tiempos". Mujeres en la Isla, nº 7, julio de 1955, (p.5).

- (123) Lázaro Santana: "Arte Indigenista Canario", catálogo exposición en el Corte Inglés, Las Palmas, 1977.
- (124) Ma Victoria Padrón Martinón nos introduce en la vida y obra de Padrón con una somera historia de Gáldar y los antecedentes familiares del artista. Esta monografía, publicada en 1986 por el Cabildo Insular de Gran Canaria, se compone de un catálogo completo de sus obras (salvo aquellas imposibles de localizar) y es fruto de la visión más íntima de alguien relacionado con el artista por parentesco.
- (125) Ma Victoria Padrón Martinón, idem, 1986, (p.37).
- (126) Entrevista con Pedro Perdomo Azopardo: "Antonio Padrón, fuera de su recinto galdense". Diario de Las Palmas, octubre de 1965.
- (127) Ma Victoria Padrón Martinón, 1986, (p.41).
- (128) Ma Victoria Padrón Martinón, idem, 1986, (p.41).
- (129) Obra realizada en 1957 y pertenece a la colección del Gabinete Literario.

- (130) Don Jesús Hernández Perera pronunció la conferencia "Antonio Padrón y el fauvismo español" en la que enfrentó la pintura de Padrón con la de los pintores de la Escuela de Madrid.
- (131) Expusieron con Padrón P. Fleitas, Dieter Korbanka, Lola Massieu, Dámaso, Eduardo Gregorio y Felo Monzón. Dirigía por entonces la galería Yvette Böesser.
- (132) Hizo la presentación del catálogo D. Jesús Hernández Perera.
- (133) Lázaro Santana: "Pintura de Antonio Padrón". Colección Guagua, Las Palmas, 1980.
- (134) María Dolores de la Fe: "Juan Ismael habla sobre Antonio Padrón". La Provincia, Las Palmas, 5 de junio de 1970.
- (135) M^a Victoria Padrón Martínón, tomo I, 1986.
- (136) M^a Victoria Padrón Martínón, 1986, (p.95).

- (137) Entrevista con Gurman: "Un pintor joven en el Museo Canario". Falange, 13 de mayo de 1954, (p.10).
- (138) Entrevista con L.G.J.: "El viernes el pintor Antonio Padrón presentará 28 óleos y 7 barrocos cocidos". Diario de Las Palmas, 14 de diciembre de 1960.
- (139) Visitas al Museo Canario, Cenobio de Valerón, Cueva Pintada de Gáldar.
- (140) Palabras de Antonio Padrón citadas en: Lázaro Santana: "La pintura de Antonio Padrón". Fabras, Las Palmas, nº 48, noviembre de 1973, (p.12).
- (141) Lázaro Santana, idem, 1973, (p.12).
- (142) Ma Victoria Padrón Martínón, 1986, (p.138).
- (143) Entrevista con Pedro Perdomo Azopardo: "Antonio Padrón, fuera de su recinto galdense". Diario de Las Palmas, octubre de 1965.

(144) Felo Monzón: "La pintura expresiva de Antonio Padrón". Diario de Las Palmas, 10 de enero de 1961, (p.3).

(145) Felo Monzón, idem, 1961, (p.3).

(146) Lázaro Santana, 1973, (p.14).

(147) M^a Victoria Padrón Martínón, 1986, (p.92).

ABRIR TOMO II

